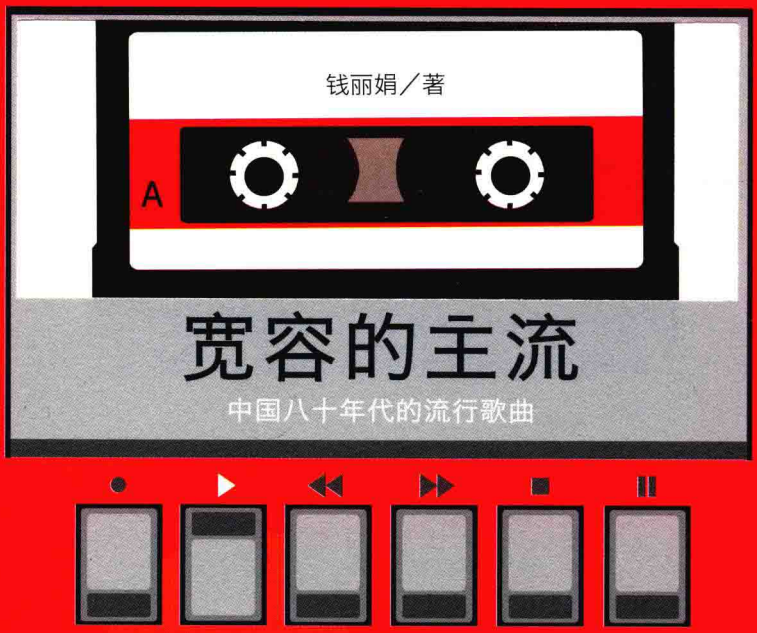


钱丽娟／著

宽容的主流

中国八十年代的流行歌曲

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

钱丽娟／著

宽容的主流

中国八十年代的流行歌曲

广西师范大学出版社
·桂林·

图书在版编目(CIP)数据

宽容的主流：中国八十年代的流行歌曲／钱丽娟著.—桂林：广西师范大学出版社，2016.11
ISBN 978-7-5495-8890-9

Ⅰ.①宽… Ⅱ.①钱… Ⅲ.①流行歌曲-音乐评论-中国 Ⅳ.①J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 239273 号

出 品 人：刘广汉
责任编辑：解华佳　李　昂
装帧设计：喃　风
广西师范大学出版社出版发行
(广西桂林市中华路 22 号　　邮政编码：541001
网址：http://www.bbtpress.com)
出版人：张艺兵
全国新华书店经销
销售热线：021-31260822-882/883
山东临沂新华印刷物流集团印刷
(山东省临沂市高新技术开发区新华路东段　邮政编码：276017)
开本：890mm×1 240mm　1/32
印张：8.75　字数：180 千字
2016 年 11 月第 1 版　2016 年 11 月第 1 次印刷
定价：48.00 元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷单位联系调换。

序

满纸通俗言，一把人文泪

金兆钧

钱丽娟女士的《宽容的主流：中国八十年代的流行歌曲》即将付梓了，邀我为序。我近年很少动笔，不得已而遵命，是因为在钱女士写作她的博士论文过程中，我们有过不少愉快的交流，也算是“当事人”之一吧。

流行音乐进入学术界，是较晚的事情，尽管从上世纪70年代末流行音乐又出现在大陆开始，关于流行音乐的争论就从没停止过，但大多是存在于报纸刊物等相对大众化的媒体上。在当时的情况下，流行音乐很难也不大可能进入高等学府的视野。早如武汉音乐学院、沈阳音乐学院开设流行音乐专业也仅是限于演唱领域。对中国流行音乐的专业化研究倒是来自国外，上个世纪80年代末，美国学生安德鲁·琼斯来中国留学，研究中国流行音乐，此后据说他关于中国流行音乐的研究使他成为西方第一人。此后则是以色列学者尼姆罗德·巴拉诺维奇撰写了他的博士论文《中国新声音：流行音乐、民

族与政治》。上世纪末，才开始看到一些以流行音乐为题的硕士、博士论文出现。其中，河南大学王思琦、中央音乐学院项筱刚、首都师范大学雷美琴等是较早的几位，钱丽娟女士则稍晚一些。

中国流行音乐能够进入学术界视野实在是一件重要的事，因为，多少年来，中国流行音乐就在“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”的状态中苟且并奔向远方。缺乏了理性的观照，它永远是“妾身不分明”。也在此意义上，我一直对流行音乐进入学术界视野持有厚望。

钱丽娟女士此书是在其博士论文基础上关于20世纪八十年代中国流行音乐的专论。再次阅读，有几点感受可作导读吧。

一、钱女士此书建立在大量田野工作的基础上，从印证中可以看到为本书写作，作者付出了大量的努力。尤其重要的是，不仅是文献搜集，更重要的是她对乐坛一些重要人物的实地采访。时下有些人对“口述史”研究方式颇有微词，我却以为，对于流行音乐这一特殊学科来说，“口述史”实际上是极为重要的一种工具，不少鲜活的史料留待后人去做总有难以追补的遗憾。自然当事人的回忆未必精准，但我的体会是，就算人人都在撒谎，把谎言放在一起真实就会呈现。本书中大量引用付林、徐沛东、陈哲等人的实地采访，本身即是功绩一件。

二、本书建立在史学、社会学和音乐学三位一体的结构上，我以为是适合于本书论域的恰当方式。对于中国流行音乐特别是上世纪80年代的研究，仅从音乐学角度进行可以说什么都说

不明白，仅仅从史学角度记叙也可以说会进入“知其然不知其所以然”的误区。当然，宏大叙事80年代社会文化也容易陷入跑马看花，不着四六的浮夸之谈。本书从史学上不但谈上世纪80年代，也从整个近现代史谈社会、谈文化、谈音乐，这就具备了历史上的纵深感，从而为本书主体提供了清晰的背景。在社会学角度，本书没有将中国流行音乐看作孤立的文化现象，而更多地强调了它可以“兴观群怨”的社会功能。这就抓住了流行音乐的一个本质：基于社会需求而存在的音乐商品。自然，作者也用了一定的篇幅进行音乐学分析，特别注重探讨了中国流行音乐与传统音乐、西方音乐在美学和技法上的异同，线索清晰。总之，三位一体的结构方式使得本书既具有较强学术价值，也能给音乐爱好者较丰满的审美参考。

三、本书最可注意的一点在于副题本身：宽容的主流。这是钱女士对中国上世纪80年代流行音乐最为精当而有个人独见的判断。中国改革开放后的流行音乐至今30多年，几个重要的发展阶段各有千秋。如果一概而论自然缺乏了学术的严谨，更失去了学术的真正价值：学以济世。钱女士通过大量史料及分析得出“宽容的主流”足以让我们重温上世纪80年代流行音乐风云的同时，进入更深沉的思考。“敢问路在何方，路在脚下”。“前事不忘后事之师”。历史是不会重复的，但历史在回旋式上升的过程中有时也会“惊人地相似”。这或许是本书除了

历史的钩沉之外更能令我们获得启示的意义。所以我说本书是“满纸通俗言，一把人文泪”。

自然，就本书而言，有些判断观点我并不一概同意，但学术探索的路上各成一家之言本为正常，因此仍然希望本书对有意于流行音乐研究的朋友们有所裨益，希望钱女士在学术领域取得更多成就。毕竟：“重整河山待后生”，“江山代有才人出”！

2016 年 6 月 26 日于北京

目录

1 引　言

7 第一章　政治场景下的抒情歌曲

11 抒情歌曲的革命意识形态

23 经济改革下的抒情歌曲演变

42 第二章　“文化热”下的流行歌曲

44 大陆流行歌曲的变迁

61 新一代流行音乐家

84 第三章　文化再平衡：传统与西化

86 民族主义 vs. 现代化

97 中西音乐的交融

103 被选择的传统文化

115 现代性的支点

124 第四章　回应历史：从革命到改革

128 北方民间音调的传统

153 抒情歌曲的模式

166 **第五章** 精英还是大众？民间文化的精英阐释
168 精英和大众的聚拢
175 农耕文化的城市化
184 流行文化的精英式样
199 **第六章** 登上政治舞台的人道主义者
208 集体主义的隐喻
221 被解决的历史伤痕
239 **结语** 复杂的平衡：融合和协商
245 **参考文献**
271 **后 记**

引　言

在很大程度上，二十世纪八十年代的流行歌曲相当于一个更为国人所熟悉的术语“通俗歌曲”。“通俗”在文学上是指“大众化的”(popularized)，[1]在大范围内为观众所欣赏和接受的，以及更为重要的，由观众自身的趣味和选择所塑造的。这样一个概念非常接近于雷蒙·威廉姆斯(Raymond Williams)提出的一个更为公正的流行音乐的定义——那些打破了“从上至下视角的”满足聆听者自身需要和兴趣的音乐。[2] 这样一个以听众为主体的理想，早在二三十年代流行歌曲在中国出现的时候，已被流行音乐先驱黎锦晖所倡导。他所

① Stock，1995，p. 119。

② Williams，1976，p. 236－238。

创作的“家庭爱情歌曲”旨在满足日常百姓对他们所喜爱音乐风格的自由选择。音乐上，他将西方流行音乐的节奏模式、和声进行和配器与中国民间歌曲的旋法和五声音阶相结合，歌词的内容主要围绕那些普通市民感兴趣的家庭和爱情主题。① 黎锦晖这个创造性的歌曲写作模式使得流行歌曲在日常百姓中流行开来。然而，这种关注个人娱乐的风格与解放前中国大范围内抵抗外国侵略者的社会运动格格不入。当时的社会政治空气欢迎更为激越的音乐风格，比如，进行曲风格的群众歌曲。建国以后，许多流行歌曲写作者迁移到了香港和台湾，他们的创作在新的社会情境中经历了不同的发展脉络。七十年代末出现在大陆的港台歌曲在一定程度上包含了三十年代大陆流行歌曲的风格。② 基于这个脉络，西方学者尼姆尔德·巴拉诺维奇（Nimrod Baranovitch）认为，中国改革开放后的流行音乐包括七十年代末的港台音乐和解放前的流行音乐。③

八十年代的流行歌曲受到开放后进入大陆的港台歌曲的影响，间接显示了与三十年代大陆流行歌曲的亲缘性。然而，这一时期的流行歌曲更多地受到开放前抒情歌曲的影响。因为这些歌曲是继流

---

① 夏滟洲，2001。

② 孙蕤，2004。

③ 巴拉诺维奇将流行音乐定义为那些在上世纪二三十年代出现在上海以及其他一些繁华大都市中的受到西方影响的流行音乐。这些流行音乐主要在当时新兴的城市娱乐文化场所演出和播放，例如舞厅、俱乐部和夜总会等场所。（Baranovitch，2003，p. 11）

行歌曲在大陆消失整整三十年后才出现的，其间抒情歌曲占据绝对的主流地位。改革开放初期的流行歌曲主要出自那些中年作曲家。这些流行歌曲的先驱们大都经历了从写抒情歌曲或传统音乐到创作流行歌曲的转换。八十年代的流行歌曲，尤其在最初的几年，在精神、审美和音乐风格上都显示了与开放前抒情歌曲之间的联系。自八十年代中期起，年轻一代的流行音乐家将人道主义和个体性的诉求加入到歌曲创作中。然而，他们的歌曲在写作模式、政治热情和民族主义的表现上仍然带有鲜明的抒情歌曲的信息。

中国的主流媒体接受和强调了八十年代中年和青年两代流行音乐家的权威地位，将他们的歌曲视为中国流行音乐的代表。例如，2008 年中央电视台《五星夜话》的节目《八十年代的流行歌曲》中采访了四名活跃于八十年代流行乐坛的音乐家和乐评人：谷建芬、徐沛东、金兆钧和甲丁，让他们回忆八十年代的流行歌曲。这些活跃于八十年代的中年和青年两代流行音乐家对于流行歌曲的定义，代表和暗示了从主流层面理解的八十年代流行歌曲的风格和意义。一方面，他们试图让歌曲接近和反映普通听众的趣味。另一方面，这些创作仍然不自觉地受到革命抒情歌曲的影响。音乐理论家凌瑞兰在《中国现代优秀歌曲精粹集成：通俗歌曲，1978—1990》一书的前言中对中国的通俗歌曲有了一个明确的描述："以生活题材为主（也有重大题材），歌词通俗易懂，旋律易记易唱，音域不宽，运用自然嗓音演唱和以爵士鼓为主的电声乐队伴奏，以情动人，易于流传的世俗性

歌曲。”①

与三十年代一样，八十年代早期的流行歌曲在发声方式、节奏模式、配器和技术上主要模仿港台或西方的流行歌曲。直至八十年代中期，带原创风格的本土流行歌曲才大规模出现，包括公益歌曲、摇滚、西北风、囚歌以及一些带流行风格的抒情歌曲。这些新兴出现的本土流行歌曲具有现在看来引人侧目的特点，综合了革命抒情歌曲中的民间音乐风格、西方流行歌曲中的节奏和配器模式、学院派的创作技巧、具社会批判内容的歌词，以及在主流音乐创作中缺席已久的人道主义诉求。这样一种综合过去、当下和未来的多样化诉求的写作模式不仅让流行歌曲为大多数听众所接受，更使其成为表达主流文化的一个有效媒介，担当起了主流音乐的功能，成为八十年代流行歌曲最值得深思的特质。

这种综合性的写作模式以及主流文化的特质，也正是那个时代的思维模式和文化特质。八十年代充满了文化热、精英意识、乌托邦热情以及革命式的民族主义。这十年，农业社会向工业社会大规模转型，各种社会思潮随之快速变迁或并存。革命的意识形态仍根深蒂固，刚刚实行的改革开放政策已在社会的各个层面产生作用，国外的社会和文化思潮不断被引进，并随之引发了对中国传统文化的反

① 凌瑞兰，1994，p. 6。

思。这一切，正如很多学者所认为的，最终以一种文化狂热的方式表现出来。“文化”一词涵盖了当时的知识分子和怀有知识分子情怀的流行音乐家们致力于改造政治、经济和文化的多元理想，被他们用来表达在社会转型中产生的复杂诉求。因此，“文化”一词成为一个含糊的媒介，把那些来自不同社会背景、持有不同政治立场的人聚集和团结在一起。八十年代流行歌曲的写作模式，其综合的音乐风格以及多元的文化意义，正是写出了不同社会群体的多元性诉求、他们对于社会动荡的感知，以及基于共同社会理想之上的相互协商和妥协。

在中国历史上，流行音乐成为一种主流文化的表达，而不是被视为一种亚文化，这将八十年代的流行歌曲与其他时期的流行歌曲区别开来。它既区别于三十年代举国抗战的大社会背景下被视为靡靡之音的流行歌曲，也区别于九十年代后全球化影响下以商业为中心的流行歌曲。在八十年代这样一个多种社会力量并存的历史转折期，流行歌曲如何被中年和青年两代流行音乐家①用来表达一个共

① 在八十年代，主要有两代音乐家活跃于流行音乐领域。那些中年音乐家（主要出生于三四十年代，例如谷建芬、付林）在八十年代初期发起了本土流行音乐写作。他们的创作结合了之前抒情歌曲中的旋律写作以及西方流行音乐的一些元素，例如节奏、旋律形和配器。这样一种结合使得本土流行歌曲在八十年代早期仍然对流行音乐持批判态度的文化氛围下得以生存。正是在这些中年作曲家努力的基础上，更为年轻一代的流行音乐家（主要出生于五六十年代，例如徐沛东、陈哲）自八十年代中期起开始发挥他们的创作力。笔者认为，正是这两代作曲家的共同努力使得一些新的本土流行音乐体裁相继涌现，例如西北风、公益歌曲、囚歌，以及类似风格的抒情歌曲。

同的社会身份？歌曲中的多样音乐元素各自有着怎样的文化暗示？流行歌曲如何完成一个从边缘文化到主流媒介的转换？本书将要揭开这些面纱。

"主流"或者"主流文化"一词是探入八十年代流行歌曲的关键术语。从西方学者的观点来看，"主流"相对于另一个术语"边缘"而言。[①] 我们习惯上将摇滚视为一种文化和意识形态上的亚文化形式，这样一个"主流"与"边缘"的对比成为理解本书的基础。在八十年代流行歌曲的语境中，"主流"一词包含两层含义。它相当于一个被社会中多数人认同的文化模式，也泛指被官方认可和推进的文化。

基于这样一个"主流"的定义，本书专注于那些兴起于八十年代的表现主流文化的歌曲体裁。书中几乎所有歌曲案例都有广泛的群众基础，被大众传媒和主流团体接受和传播。同时，本书关注这十年里所有那些中年和青年作曲家中的代表，而非一个特定的亚文化社会群体。这个主流文化加上代表人物的研究点是为凸显：在八十年代文化热潮席卷全国的语境下，流行音乐家如何将之前一个以政治为核心的主流文化的表达转换到一个政治与文化相结合的表达。这样一个突破，在二十世纪的背景下，是与五四相呼应的另一个文化顶峰。由此，那一代流行音乐家的追求、努力和作品，值得我们重温和致敬。

---

① Morgan, Leggett, 《*Mainstream(s) and Margins: Cultural Politics in the 90s*》, preface, p. 7。

第一章　政治场景下的抒情歌曲

在过去很长时间内被等同于靡靡之音的流行音乐终于在1986年开始为主流文化所接受。通俗唱法在这一年第一次正式被两年一度的全国青年歌手大奖赛列入比赛类别，与民族唱法和美声唱法一起被列入官方承认的歌曲演唱范畴，吸引了更多的电视观众。[①] 也在这一年，为庆祝世界和平年组织的百名歌手演唱会在北京举行。108名流行歌手乘着公交，或骑着自行车，聚集到一起参加晚会。这些在过去被称为一盘散沙的流行歌手们在晚会上肩扶着肩，手拉着手，低吟浅唱着《让世界充满爱》，打破了之前三个流行歌手不能同

① 付林，2003a，p. 30；Baranovitch，2003，p. 18。

台演唱的官方规定。[①]

其实，当时在流行音乐工业工作的人士更早地注意到了主流文化对流行音乐的接受。据中国国际声像艺术公司的总经理刘伟仁回忆说，1984 年，中央电视台在为庆祝国庆日而制作的节目《九州方圆》中播放了流行歌曲。广为国人喜爱的歌手程琳和成方圆也被邀请在节目中演唱。而在 1982—1983 年间的反精神污染运动中，程琳因为流行音乐唱法而受到批判。[②] 中央电视台播放的节目是八十年代的观众获得主流文化信息的一个重要渠道，《九州方圆》起到了向观众宣传流行歌曲的作用。在这一节目中播放流行音乐直接暗示了当时的主流文化对流行音乐的接受态度。刘伟仁感到，中国的政治和文化政策自 1984 年后逐渐变得比较宽松。同时，流行音乐的发展在八十年代仍然受到主流文化政策的影响。

八十年代早期是中国流行音乐史上的一个转折期。[③] 改革开放带来了相对宽松的文化政策。磁带和录音机生产设备的引进让听众可以在任何私人空间和时间自由选择他们喜欢的音乐。相对于之前盛行的广播和收音机而言，磁带的发行可以让音乐爱好者自己控制在购买磁带上的投入。人们从之前单一地聆听抒情歌曲转换到了可以选择各类音乐风格，如抒情歌曲、本土流行音乐、港台歌曲，甚至是

---

① 金兆钧，2002，p. 82－86；付林，2003a，p. 31－32。

② 作者对刘伟仁的个人采访，北京，2008 年 8 月 26 日。

③ 付林，2003a，p. 10。

来自西方的诸如摇滚、爵士、迪斯科等不同风格。同时，抒情歌曲的创作者也有意识地增强了旋律的抒情性以满足观众对情感表达的需求。当时的港台流行歌曲主要从非正规渠道进入大陆，例如私人携带、走私以及个人复制。作为一种全然不同于以往革命抒情歌曲的音乐风格，流行歌曲在当时赢得了很多的听众。一些年轻的音乐家开始通过反复聆听磁带来学习流行音乐创作。

自从八十年代中期起，持续的经济体制改革以及在政治体制改革方面的进步使得当时的政治空气变得更为宽容。流行音乐进一步在观众中传播，并鼓励了更多的本土流行音乐创作。这样的变化使得抒情歌曲创作者也逐渐有意识地采用流行音乐的创作元素以吸引听众。一些抒情歌曲在音乐风格上与流行歌曲非常相似，并开始出现在一些非主流的音乐会的节目单上。《血染的风采》就是其中一个很好的例证。自 1989 年后，主流文化部门开始有意识地区分抒情歌曲与流行歌曲之间的不同，把抒情歌曲重新推倒它之前的主流地位。这样的政策倾向使得流行音乐市场在八十年代末期以及九十年代初期跌到了低谷。例如，在八十年代一张本土流行歌手的专辑销量一般可达到五十万到一百万，但在 1989—1990 年之间，仅为三万左右。这样的落差同样在现场音乐会听众的锐减中可见一斑。①

① 黄燎原，1997，p. 35。

相对于流行歌曲在中国的短暂历史[1]而言，抒情歌曲的历史则要长得多。这个历史始终呈现连续性，尤其在解放后，抒情歌曲成为主流文化的代言人之一。八十年代的本土流行歌曲虽然带有强烈的模仿和学习西方流行音乐的痕迹，但更多地表现出与抒情歌曲的连贯性和相似性。这种连贯和相似性既表现在对传统音乐风格的采用上，又表现在文化和主流意识形态上。作曲家付林是一个很好的例证。他是自八十年代早期从抒情歌曲转入流行歌曲写作的音乐家之一。他创作了很多耳熟能详的歌曲，如《小螺号》、《妈妈的吻》、《故园之恋》等；培养了诸如程琳、朱晓琳、苏红、陈汝佳等著名歌手；担任各种重要的通俗歌唱比赛的评委；并担任大型流行音乐培训机构的主要负责人。在我的采访中，付林说道，抒情歌曲和流行歌曲在采用中国传统民歌这一方面有相同的趋势。他仍然记得1966年周恩来总理提倡的文化政策，即，文学和艺术必须走民族化、革命化和大众化的路线。这种倡议在本质上与毛泽东在二三十年代发起的新民主主义文化相契合。付林认为，周恩来的倡议，尤其是在创作的民族化方面，深深影响了之后抒情歌曲的创作，并进一步影响了八十年代流行歌曲的创作。例如，八十年代中期兴起的流行音乐体裁西北风和囚歌都采用了北方的民间音调。另外，乡村民谣自八十年代初诞生

---

① 中国流行音乐史自二十世纪二十年代伊始，于二十年代至四十年代在上海等一些殖民城市流行和发展。一直到二十世纪七十年代末，才又大规模地出现在中国内地。

起一直在中国流行音乐史上占据很大比重。[1]

接下来要追溯抒情歌曲在主流文化政策影响下的变迁。我会从解放前的革命时期开始，分析三四十年代左翼音乐家创作的群众歌曲，以及延安音乐家根据西北民间音乐风格所进行的创作。接下来是解放后至改革开放前这段时期。期间，抒情歌曲被视为音乐创作的主流，经历的变迁包括五六十年代的抒情歌曲、语录歌、样板戏，我还会分析这些体裁赖以生存的社会和政治背景。

抒情歌曲的革命意识形态

在某种程度上，中国的现代歌曲是作为一种政治和文化手段出现的。自上世纪初，那些知识分子和改革派将歌曲作为一种表现民族复兴和渴望启动现代化的媒介。[2] 从鸦片战争、辛亥革命到五四运动，持续两千年的中国政治体制最终瓦解。知识分子也从原先的官儒一家变成了一个在政治上相对独立的阶层。这个群体非常热衷于各种社会运动，包括怀疑和否认儒家文化、要求社会改革、提倡科学和民主、引进三权分立和资本主义经济模式，以及马克思主义和唯物主义辩证法。[3] 总之，自 1840 年的鸦片战斗到 1919 年的五四运动

---

① 作者对付林的个人采访，北京，2008 年 8 月 28 日。

② Jones，2001，p. 45 - 52。

③ Chow Tsetsung，1967，p. 1 - 2。

期间，中国的知识分子主要致力于西方文化启蒙和民族救亡。[①]

在中国历史上，知识分子总是热衷于介绍新知识到政治和社会领域，而为传统的意识形态服务的时期非常少。第一次是在春秋战国时期，期间产生了几乎所有在中国历史上具影响力的文化思潮和学派。二十世纪可被视为第二次这样的复兴，主要表现为大量学习和传播西方世界的知识。知识分子试图通过学习西方的政治、经济、文化、技术和科学作为强国的途径。音乐上，最主要的体裁包括学堂乐歌、群众歌曲和流行音乐。这些新出现的体裁以学习西方音乐创作技巧为主，倡议不同的政治立场和意识形态。通过创造一种新的音乐体裁来满足特定政治目的，这样的倾向在三四十年代左翼音乐家的群众歌曲中表现得最为鲜明。安德鲁·琼斯（Andrew Jones）将这一时期的群众歌曲描述为“一种结合了民国时期的合唱、苏维埃的群众音乐和军队进行曲的歌曲形式”。其理论基础来自于郭沫若在1928年就左翼音乐创作的评论。郭沫若提出，左翼作家必须记录下无产阶级的斗争和热情，并且将它们回馈传送给广大的社会。[②] 聂耳和冼星海是最具代表性的作曲家，他们主要的写作对象是工人和农民。[③]

群众歌曲以工人和农民为听众的基本方针也在解放区的音乐创

---

① Calhoun，1994，p. 96－97。

② 郭沫若，1958，p. 345。

③ Jones，2001，p. 107－121。

作中表现出来。在1942年的延安讲话上,毛主席提出了艺术的政治功能以及文化形式的关键是要面向大众,面向无产阶级。所有文艺工作者都必须向工人、农民和士兵学习。只能向他们传输他们所需要的和能够接受的。毛主席以无产阶级为接受群体的文艺创作理论奠定了新民主主义文化的基础。在此文化方针的号召下,很多生动的、具有民族形式的、为老百姓喜闻乐见的作品产生了。[①] 当时的音乐创作也显示了相同的趋势。很多音乐家聆听了毛主席的延安讲话,并据此创作了符合新民主主义文化宗旨的作品。这些作品中的无产阶级人物呈现了一个个光辉明亮的形象。例如,新歌剧《白毛女》和新秧歌剧《兄妹开荒》。[②] 因为延安位于中国的西北部,当时的延安音乐家采用当地以及周边地区的民间音乐风格和体裁来营造一种强烈的本土风味。以《绣金匾》为例,这首歌在西北民歌曲调的基础上填入了新的歌词,之后被广为传唱。在1977年,这首歌被加上一段新的歌词,以悼念周恩来总理的逝世。[③]

可以说,延安音乐家是第一批在音乐创作中体现新民主主义文化中的民族化、革命化和大众化的创作群体。解放后,周恩来再次强调这种创作方针,其影响延续到八十年代的流行音乐家。延安时期创作的歌曲不但为之后的抒情歌曲树立了一个模式,也在音乐风格

---

① 孟繁华,2003,p.11。

② Li Yucheng,1992,p.20-21;杨侯伦,2007。

③ Wong,1984,p.126。

和意识形态上影响了八十年代的流行音乐创作。例如，八十年代中后期出现的西北风歌曲多数采用了西北民间音乐，尤其是民歌和地方戏曲。崔健重新翻唱了延安歌曲《南泥湾》①，改编了原先民歌的演唱风格和配器。1949 年之前的群众歌曲与八十年代的流行音乐之间的连续性和相似性，昭示了新民主主义文化对后来的歌曲写作甚至是流行歌曲写作的深远影响。

延安整风运动和延安座谈在之后很长一段时间内奠定了音乐创作的主导方向。那就是：政治人物、农民和其他无产阶级是评价和解释音乐作品好坏的主要群体。这个主导方向在音乐创作中逐渐形成和发展了一个高度单一的革命模式，并在“文革”中到达顶峰。经过一系列的运动，这种单一的革命模式抑制了其他各种音乐形式的发展。那些独立的思想和生活方式，那些通过技术、科学、民主和法律等方式来使国家富强的愿望，对社会道德的理解、对传统和西方文化的审美观，以及将艺术作为一种社会现实的反映，诸如此类的想法都受到压制和批判。这一审美模式也对八十年代的流行音乐创作产生了深远影响。例如，摇滚对革命歌曲的另类演绎、公益歌曲对社会公共道德和人道主义表达的呼吁，以及囚歌表达的处在快速变迁社会中的失意和迷茫等，这些都可被视为长期单一革命意识的一种过度化表达。

---

① 马可作曲、贺敬之作词，1943。

在这样一个背景下，抒情歌曲是绝对的主流。同时，还伴随其他的一些大众歌曲体裁，例如群众歌曲、语录歌和样板戏。以下简单介绍当时歌曲创作的主要模式以及形成这种模式的意识形态背景，以帮助读者更好地理解八十年代抒情歌曲和流行歌曲的历史基础。

群众歌曲的延续

解放以后，中国发生了一系列的运动，旨在改造不同的社会阶层。例如，土地运动改造了乡村士绅阶层（1949—1950），三反五反运动削弱了城市大小资本商人。通过这些运动，政府能够更好地控制和管理各个社会阶层，以结束资本主义经济模式和官僚旧势力。在这些运动中，那些城市中的受教育阶层受到了很好的对待。短期之内，经济水平也得到迅速提高，群众因而普遍对这些运动持欢迎态度，对社会主义模式也充满了乐观的期待。

为了反映这一全民乐观向上的情绪，当时的主流歌曲主题是赞颂中国的新生。那些表达胜利和战斗精神的群众歌曲体裁被广泛运用。解放后的群众歌曲与三四十年代的群众歌曲（以聂耳、冼星海为代表）相比鲜有音乐上的发展。[①] 例如，在音乐上，它主要学习苏维埃的群众歌曲模式，包括合唱的形式和广泛使用的上行跳进。[②] 中

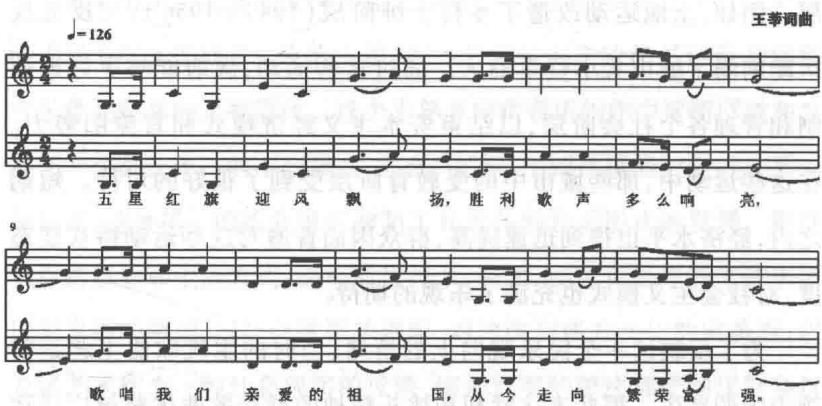
---

① Wong, 1984, p. 127。

② Zhou Jinmin, 2001, p. 341。

国当代音乐史学者梁茂春指出，这种体裁总是用简短、齐整和对称的曲式来暗示一种欢乐和平的新生活。① 表面上看，歌曲的进行曲式的战斗风格与其指代的和平新生活相互矛盾。实质上，这一矛盾正应和了毛泽东的一个著名理论："武装斗争取得政权"②是为了建立一个美丽和平的新国家。国人耳熟能详的群众歌曲《歌唱祖国》（谱例 1.1，1950）很好地印证了上述分析。

谱例 1.1 《歌唱祖国》（片段）



抒情歌曲的出现

与群众歌曲同时期盛行的是抒情歌曲。这一顾名思义以抒发情

① 梁茂春，2004，p. 6。

② 王水生，2003。

感为主要目的歌曲体裁在五六十年代被广泛流传。在音乐上，它吸收了中国古典音乐、民间音乐，以及西方音乐的创作技巧。歌词主要歌颂国家的繁荣昌盛和人们的伟大心灵。为了达到这种歌颂的目的，那些雄壮响亮的音调以及高声部的音区受到偏爱。此外，涉及个体私人的情感例如浪漫的爱情等，因其与当时普遍的革命形态不相吻合而受到批判。就连一些赞颂自然风光和个人友情的抒情歌曲诸如《马儿，你慢些走》(1962)和《花儿为什么这样红》(1963)当时也受到评判，在"文革"中甚至被禁唱。[①] 这两首歌曲直到改革开放以后才再度流行。

那一时期，很多抒情歌曲都带有浓郁的民间风味。例如，《马儿，你慢些走》(谱例 1.2)在音乐上主要运用河北的本土民歌，再加上江浙的民间音乐风格。歌词却来自词作者在云南采风时的灵感。这首歌的音乐因其完美融合了中国南北两地的民歌而被周恩来高度赞扬。[②] 对民间音乐风格的偏爱源于当时的文化政策。音乐家被倡议从中国民间音乐，包括那些少数民族地区的民间音乐中吸取养料。在五六十年代，很多年轻音乐家被派到少数民族地区，例如新疆、甘肃等地去学习少数民族音乐，同时学习汉族各地区的地方戏曲和民歌。[③] 当时的抒情歌曲普遍融合了各个地方的民间音乐风格。

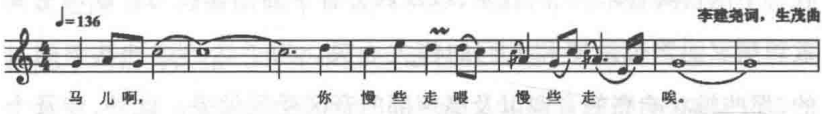
---

① 雷颐，2010；杨建民，2008。

② 杨健民，2008。

③ 梁茂春，2004，p. 4－5。

谱例 1.2 《马儿，你慢些走》（片段）



浮夸风和语录歌

五十年代初的一系列政治运动以后，中国出现了一些新的问题。一方面，知识分子变得日渐消沉，不再积极进行新创作和在公共场合发表言论。另外，农业产量跟不上工业发展的要求。为此，中央于1956年掀起了“百花运动”，以鼓励知识分子踊跃批判文艺作品，跟着在1957年推出了“大跃进”以鼓励农民增加粮食产量。前者的宗旨“百家争鸣，百花齐放”有效地鼓励了文学和艺术家去评论文艺创作中所谓的程式化、概念化和口号化等教条主义倾向。① 然而，这种教条主义倾向却在文艺创作中愈演愈烈。之后的“大跃进”使得文艺创作完全沦为政治宣传的手段。毛泽东要求通过辛勤劳动来增加农业产量的呼吁导致了自农民到中央官员逐层的夸大其实。在1958年发表于人民日报的一篇文章《人有多大胆，地有多大产》，其标题直接表达了盛行全国的浮夸风。② 当时的歌曲写作也回应了这股趋势。为了激励农民的劳动斗志，浮夸风歌曲主要借鉴中国传统民歌

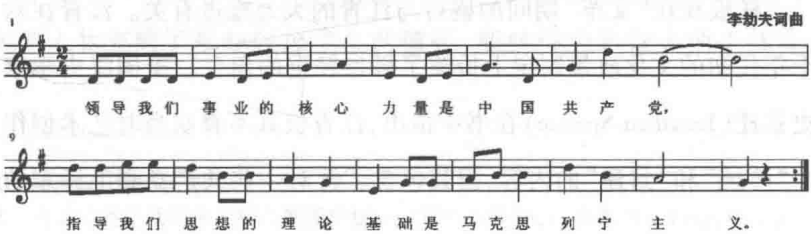
① 肖东连，2005，p. 4。

② 刘西瑞，1958。

中的号子体裁，采用一问一答的演唱形式。即，主唱领唱第一句，然后群众合唱第二句，以此方式依次进行。歌曲创作也以让普通群众易学易唱为宗旨。音乐非常简单，只是大致适应歌词的韵律。①

除了为了让毛泽东相信奇高的粮食产量而产生的浮夸风歌曲以外，林彪的造神运动也上演得轰轰烈烈（Spence，1990）。自“文化大革命”开始后，对毛泽东的个人崇拜导致了语录歌的产生。这一体裁主要盛行于1966年到1969年。为了让民众更好地记忆毛主席语录，语录歌的音乐创作主要建立在语录的文本韵律的基础上。例如，在语录歌中经常出现不规则的长短乐句，这种不同于一般歌曲写作的乐句是为了适应文字的需要。这样的音乐特点在中国传统民歌中非常少见。另外，一些反映当时意识形态的关键词被用高音强调出来。《领导我们工作的核心力量》这首歌是很好的例证（谱例1.3，1966）。曲中的很多高音出现在诸如“马克思列宁主义”、“共产党”等歌词上，以强调它们的重要性。

谱例1.3　《领导我们工作的核心力量》（片段）



① 盛瑞强，2007。

样板戏的模式

在语录歌流行之后，样板戏占据了“文革”期间几乎所有的演出和传播渠道。样板戏的风行可被追溯到1956年的百花运动。部分是因为毛泽东本人很喜欢传统地方戏，部分是因为样板戏在内容上的政治功能和音乐形式上的民族化特征。在那段时间，传统戏剧受到高度培养和扶植。例如，改编的昆剧《十五贯》于1956年在北京和上海演出，取得了巨大的成功。毛泽东和周恩来分别两次观看了演出。在该年4月27日的一次政治局会议上，毛泽东提出：“《十五贯》应该做各地的巡回演出。”①该剧受到高层领导的高度赞扬的原因有二：第一，它树立的模式回应了毛泽东在百花运动中提出的口号“百花齐放，百家争鸣”；第二，该剧用一种隐喻的方式批判了当时的官僚风气。周恩来指出：“党内一些官员的行为甚至比该剧中的人物表现得还要差。剧中的官员是我们的一面镜子。”②

样板戏在“文革”期间的盛行与江青的大力推进有关。江青在六十年代初的文化政策制定上扮演了举足轻重的角色。美国汉史学家史景迁(Jonathan Spence)在书中指出，江青极其不喜欢当时艺术创作中“传统”和“封建”的内容，因其包含了针对一些共产党和毛泽东的

---

① 肖东连，2005，p.3。

② 周恩来，1956。

不健康评论。江青的观点受到了康生的支持。康生是延安整风中的一个领导人物。他认为，中国的文艺创作应该回归到一种更为纯粹的革命视野，从工农群众中吸取灵感。应该从那些工农群众而不是从那些仍然占据中国文化领域的旧知识分子中吸收和发展文艺工作者。①②

1966 年，江青在上海组织了一个论坛，讨论文艺的政治目的以及如何推进艺术的社会主义纯粹性。参加论坛的都是一些怀有纯粹革命理想的“新知识分子”。在论坛中，与会者构思出了一种新的完全不被中国封建价值观以及西方精英主义价值观所影响的戏剧形式。③ 之后，样板戏诞生了。这种戏剧形式主要建立在 1958 到 1964 年间出现的京剧现代戏的基础上。在 1967 年，八部样板戏和舞剧被江青称之为“八部革命的形式样本”。④ 这些戏剧都表现了中国人民如何在共产党的领导下进行武装斗争和经济重建。音乐都具有高的、有力的、响亮的音调，表演者的发声方式，以及乐队的编排和伴奏也都强调了这些特点。在英雄与敌人的剧烈冲突中，英雄人物充满了革命理想主义的情怀，那些作为平常人的个体化

---

① Spence，1990，p. 599。

② 有关江青以及其他人物在推进样板戏过程中的作用，可参看 Bell Yang，1983，p. 144 - 149；Chen Xiaomei，2002，p. 33；Mao Yurun，2003，p. 120。

③ Spence，1990，p. 602。

④ Bell Yang，1984，p. 146 - 147；Chen Xiaomei，2002，p. 33。

情感被摒弃。这些主人公正是伊格尔·格罗史托克（Igor Golomshtok）指出的“个人被描绘为一个更一般化的象征的”“艺术化的”形象。[①] 他们树立了一个纯粹形式化的革命者样本，代表了高度统一化的社会主义道德和理想，同时也展示了“文革”期间个人崇拜的另一个侧面。

样板戏在“文革”期间的高频率的舞台演出和播放给音乐专业人士和普通民众都留下了不可磨灭的声音和图像上的印象。即使不懂戏剧的人都能够唱上其中的一两个片段。这是经历过这一时代的人们的集体记忆。另一方面，由于长期缺乏抒发个人情感的渠道，那些抒情模式的歌曲成为了听众的渴望。在“文革”结束以及改革开放后的一些年里，抒情歌曲受到了广泛的欢迎。

群众歌曲、抒情歌曲、语录歌和样板戏这些中华人民共和国成立后出现的代表主流文化的歌曲体裁都在不同程度上影响了八十年代抒情歌曲的创作。例如，对传统民间音乐形式的广泛采用，偏爱高音域以及明亮的声响效果，对两段式曲式的广泛采用，等等。这些相似性暗示了革命时期的主流音乐与改革开放后的抒情歌曲之间的延续性。为了将八十年代抒情歌曲与开放前的相似体裁区分开来，在本书中，那些改革开放前的主流歌曲一并用一个更为宽泛的术语“革命歌曲”来替代。

---

① Golomshtok，1990，p. 198－199。

经济改革下的抒情歌曲演变

经济改革的政治契机

八十年代的改革开放政策包括改革经济和政治体制。从之前的计划经济逐渐向市场经济过渡这个过程进行得快速而顺利。在八十年代初期,普通百姓的物质生活水平较之"文化大革命"时期大幅度提高。同时,中国政府从经济体制最为薄弱的农村开始实施改革。许多知识分子,尤其是那些来自于经济学领域的学者,沉迷于农村研究。例如,一些北京的大学生自发建立了农村研究小组,试图寻找那些阻碍乡村经济发展和改革的问题。几乎所有的研究小组成员都有"文革"时期在农村劳动的经历,他们深入农村调查,以获得第一手资料。最后,小组成员参与撰写中国政府关于农村改革的草稿。[①]正是因为经济改革在农村轰轰烈烈地进行,农民的新生活成为八十年代初期文学和艺术领域的一个重要话题。抒情歌曲《在希望的田野上》(1982)是一个很好的例子。这首作品歌颂了农民快乐的新生活以及对美好未来的憧憬。物质生活上的提高让人们感到非常高兴和满足。这种对未来充满希望的氛围在八十年代初期非常典型。

经济体制改革带来了全面物质生活的提高。但在持续进行的过

---

① 周其仁,2008。

程中，也遇到了一些始料不及的问题。最为显著的是，持续的经济体制改革打破了原先不同社会群体之间的收入分配方式。1984 年，中央决定将改革的重点从农村转移到城市。这一改革改变了城市居民原先的经济状况和社会地位。私人企业的发展使得自雇人员很快变成一个新富阶层。个体经商者成为了实验性经济率先成为了体制下的受益阶层。之前在国营单位工作的工人们发现，他们的收入和福利与别的人群相比正在下降。1985 年，政府采用了价格双轨制以解决供需之间的不平衡。但是，这一体制直接导致了部分掮客和倒爷的产生。他们利用关系将物品以计划价格买进，再以市场价格卖出，以牟取高额利润。为了改善价格双轨制带来的弊端，在 1988 年，政府实施了另外一个经济策略叫价格闯关，让所有的物品都采用市场价格。但是，就在中央台广播播放这项政策的实施以后，全国掀起了抢购潮，并直接导致了 1989 年的通货膨胀。

在这样一个改革时期，很多知识分子积极参与社会改革。1987 年发表在《人民日报》上的一篇社论《中国改革的历史方位》上，作者从历史的角度指出了改革中的问题，并且探讨那些发达国家可被中国采用的可能性模式。[①] 在 1986 至 1988 年间，许多发表在《读书》杂志上的文章都就当时的经济、文化和政治议题进行了深入的讨

① 罗荣渠、朱华新和曹焕荣，1987。

论。[1] 在这样一种社会氛围下，流行音乐家也积极地通过创作来表达这些议题。八十年代中期起出现的流行音乐体裁——公益歌曲，以歌曲《让世界充满爱》为代表，出现在很多大型的音乐会上。这种体裁旨在提升人们的社会责任感以及传达人道主义精神。摇滚歌曲用批判的方式来进行政治表达和弘扬个体精神。西北风歌曲也以批评中国部分农村贫穷落后的状况的方式来表达忧患和焦虑。同时，来自平民阶层的音乐家也加入到对社会的观察和表达中。1988 末到 1989 年初，流行歌曲题材囚歌出现并获得巨大成功。在很大比例上，这一体裁广泛的群众基础来自于八十年代十年中收入增加缓慢的那些群体。随后，中国在经历了一系列经济改革实验的跌宕起伏后进入了九十年代，加入了经济全球化的进程。

发生在八十年代的经济和政治改革深深影响了抒情歌曲的写作。八十年代初期自农村开始的经济体制改革以及由此带来的物质上的大幅提高，使得知识分子积极地关注与农村有关的题材。抒情歌曲创作也显示了这一倾向。比方说，自八十年代中期起出现在改革开放中的问题，如腐败和收入分配不平，唤起了知识分子要求政治改革的愿望，他们开始用批判的方式来表述社会现实。当时的抒情歌曲写作普遍出现了一种悲伤和忧虑的情绪。这种氛围持续到了 1989 年。

---

① 例如，薛勇、邹谠，1986；苏绍智，1986；许纪霖，1988。

三首耳熟能详的抒情歌曲

一般说来，八十年代的抒情歌曲是在五六十年代抒情歌曲的基础上发展起来的。其显著特征是浓郁的情感表达。这一方面是补偿人们在“文革”时期个人情感表达受到的压制。另一方面，也说明了八十年代的人们开始获得自由选择音乐的权利。

八十年代的抒情歌曲呈现两大趋势。第一，自八十年代中期起，歌词的创作开始出现人道主义①和个人性的表达。第二，在音乐风格上开始不断吸纳流行歌曲的风格。在八十年代初期，歌曲写作者倾向于吸收中国的民间音乐和西方的创作技巧。自八十年代中期起，很多流行音乐作曲家开始进行抒情歌曲的创作。他们的歌曲在音乐风格和歌词上逐渐模糊了抒情歌曲和流行歌曲之间的区别。在八十年代晚期，因为复杂的政治气候和社会背景，抒情歌曲再一次在歌词上靠近主流意识形态的表达，但在音乐风格上倾向于流行音乐化。这里将重温三首耳熟能详的抒情歌曲，通过对它们细致的音乐和文本分析，抒情歌曲在这十年中的发展和演变将被清晰展现。选择这三首歌曲的原因如下：首先，这些歌曲在主流媒体，例如中央电

① 八十年代中期起“人道主义”一词的含义包括了法国哲学家萨特存在主义的人道主义哲学以及马克思主义的人道主义。在开放前，马克思主义的人道主义在中国盛行。当萨特的人道主义哲学在八十年代初被介绍到中国，它显示了与之前马克思主义人道主义观不同的方面。例如，人的本质是自我决定而不是历史决定的；强调主观性而不是客观性；论述的起点是个人而不是集体，等等。对此详细的解释和参考文献将在本书第六章中出现。

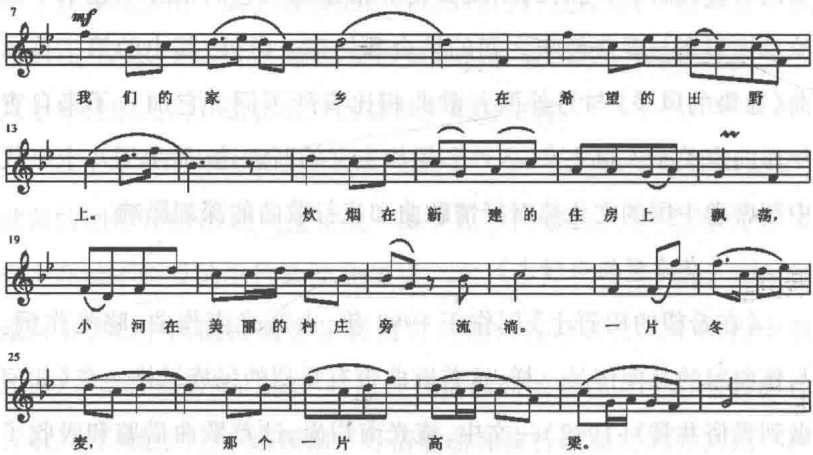
视台、中央广播电台、地方电视和电台高频率播放，并在各类歌唱比赛和晚会中被反复选用。其次，这三首歌曲的音乐风格受到当时听众的喜爱，歌词与当时的主流文化非常贴近。它们很好地显示了主流意识形态与观众趣味之间的结合和协商。另外，其中的第二首歌曲《血染的风采》与另外两首歌曲相比有所不同。它加入了来自青年作曲家关于人道主义、人性和民族主义的新表达，显示了八十年代中期席卷中国的文化热对抒情歌曲和流行歌曲的深刻影响。

I 《在希望的田野上》

《在希望的田野上》创作于1982年，由施光南作曲、晓光作词。与作曲家的其他作品一样，这首歌曲带有强烈的民族风格。在《如何做到雅俗共赏》(1982)一文中，施光南指出，这首歌曲借鉴和吸收了中国不同地域和体裁的传统音乐风格。例如，乐句开头的下行大跳以及随后的级进上行(谱例1.4，7—10小节)是典型中国北方梆子腔的旋法。这里列举《彩腔》(谱例1.5，1—3小节)(梆子腔一个基本的演唱模式)的一段旋律做对比。然而，这一乐句的后半部分(谱例1.4，10—14小节)却融入了南方广东的民间音乐风格。例如，旋律从弱拍进入，旋律线频繁地上下起伏，给人一种环绕的感觉(谱例1.6是广东音乐的一个片段)。在一个乐句中形成这样一种结合和对比的创作手法也可以在第四乐句中看到(谱例1.4，23—28小节)。一个突然的下行大跳(第23小节)是北方民歌的显著特点，后半句(27—29小节)用了在中国南方戏曲中典型的拖腔，给人一种非

常雅致的感觉。

谱例 1.4 《在希望的田野上》(片段)①



谱例 1.5 《彩腔》(片段)②

谱例 1.6 《双声恨》(片段)③

---

① 这段谱例转自简谱(李雨辰,1994,p.131－133)

② 引自袁静芳、褚历,2007,p.115。

③ 引自袁静芳、褚历,2007,p.203。

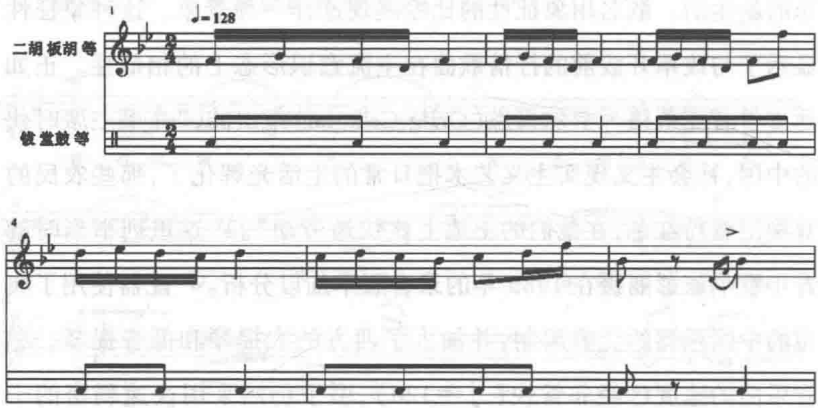
歌曲《在希望的田野上》描述了在“社会主义新农村”中农民快乐的新生活。歌名用象征性的比喻展现这样一种景象。这种象征性显示了与改革开放前的抒情歌曲在主流意识形态上的相似性。正如西方学者克莱格·卡尔霍恩(Craig Calhoun)指出的,“在毛主席时代的中国,社会主义现实主义艺术把日常的生活光辉化了,那些农民的双颊泛着粉红色,在他们的土地上欢快地劳动”。[①] 这里列举当时的青年歌唱家彭丽媛在1983年的录音版本加以分析。[②] 配器使用了典型的中国乐器的交响编制,并加入了西方的大提琴和低音提琴。尽管乐曲的速度已经非常快(♩=128),引子仍然采用快速稠密的十六分音符。在乐器方面,主要用弦乐器如二胡、板胡等演奏旋律。而那些打击乐器钹、堂鼓和排鼓则被安排强调旋律的重音(谱例1.7)。这样的配器方式给歌曲带来了非常强烈的农村风味。随后跟进的彭丽媛的独唱加强了这种风味。她使用了典型的中国学院派的民歌演唱方式(民族唱法),一种非常靠前的、清脆甜美的声音。在演唱部分,二胡担任主要的伴奏乐器。

---

① Calhoun,1994,p.106。

② 专辑《极度传真:80年代最佳模拟录音馆藏品》,2006,中国唱片总公司。ISRC:CN-A01-06-314-00/A.J6。

谱例 1.7 《在希望的田野上》(片段)



简言之,《在希望的田野上》的音乐风格在很多方面显示了中国的本土风味。其旋律线吸收结合了中国不同地区的民歌、戏剧和器乐曲的风格。伴奏和配器使用了中国乐器。歌唱家彭丽媛使用了中国正统的民族唱法。在意识形态上,这首曲子显示了五六十年代抒情歌曲的影响,例如,非常明亮有力的发声风格和配器、乐观主义的氛围、描述八十年代早期人们的快乐生活。那时候,人们非常满足于在物质生活上的提高,并且期盼这种状态会持续下去。

II 《血染的风采》

《血染的风采》创作于 1986 年,陈哲作词,苏越作曲,纪念在八十年代早期牺牲在中越战争中的战士。公开演唱的第一个版本是以一个青年男声和一个青年女声对唱的形式。其内容可被理解为一对青年恋人即将分开,因为男子要奔赴前线。在第一段歌词中,男子安慰他的恋人,如果

他牺牲了不要为之悲伤,因为他把自己的爱献给了祖国。在第二段歌词中,女子回应说,如果他真的牺牲了,她不会悲哀,因为她能理解他的奉献。

这首歌在主流媒体上的首播以及歌曲内容都显示,这是一首典型的军旅抒情歌曲。这首歌曲在1987年春晚上首播①。歌手徐良正是一名在中越战争中伤残的士兵。女歌手却是刚刚在1986年全国青年歌手大奖赛获奖的流行歌手王虹。在演出中,徐良身穿军服坐在轮椅上。伴舞的是七名身穿白衣的男子。他们手里高举或者挥舞红色的国旗。徐良的演唱具有典型学院派抒情歌曲演唱的技巧。但他不像一个专业音乐家那样有很多的舞台经验和惯常的表情动作。相反,他的演唱显得平淡而克制。但是他的眼里含着泪水,告诉观众这是一个真实的故事,表达的是真实的感情。女歌手王虹试图改变当时一般流行歌手的穿着和演唱风格。她身着深色简朴的套装。演唱风格和舞台动作都试图模仿当时正统的抒情歌曲演唱者的风格。在两人的合唱部分,王虹推着徐良的轮椅绕着舞台一周。在他们背后,伴舞者快速地环绕舞台,将五星红旗高举过头顶。整个表演给人一种典型的主流文化中抒情歌曲的风味。

然而,在这首歌曲的传播过程中,它原先作为一首典型抒情歌曲的功能慢慢发生了变化。1987年之后,很多知识分子和大学生开始

---

① 现场表演:1987年1月28日春节联欢晚会,网站资源,http://spring.cctv.com/2007spring/20061231/104133.shtml,2010年9月21日登录。

不断通过各种方式来表达他们改革政治体制的愿望。这首歌也被他们广泛传唱。歌中强烈的爱国主义和民族主义情怀被逐渐过渡到一种对国家和民族的热爱，成为了一种新的人道主义的表达形式。在很多表演场合和版本中，这首歌被用来表达歌唱者因爱国主义和人道主义而激发的一种悲伤而庄重的感情。这首歌甚至被香港和台湾歌手在各种场合中演唱，以表达他们对中华民族的热爱。在这样的场合中，这首歌已经远远超越了对保家卫国的士兵的歌颂，而是升华至对共有的民族和有着相同血缘的人民的一种宽广的爱。①

这首歌在青年一代中的广泛流传和深远影响可被归因为它的流行音乐风格以及歌词中非常宽泛的爱国主义含义。词曲作者都是青年一代的作曲家，而非那些往常被委派写抒情歌曲的中年作曲家。与《在希望的田野上》中非常复杂的作曲技巧相比，这首歌曲更多显示了流行音乐的作曲、歌词、演唱和配器风格。在音乐上，《血染的风采》仍然显示了五十年代抒情歌曲的影响。例如，一种非常一般化和去地区化的中国民间音乐风格，很难确切找到来自哪一个地区的风格。② 创作上也借鉴了当时流行歌曲的风格，例如，2 +2 +4 的乐句模式（谱例 1.8，9—16 小节）以及一个固定的节奏型（谱例 1.9）。乐句短小齐整，旋律进行保持平稳，避免大的浮动。这些特征都使得

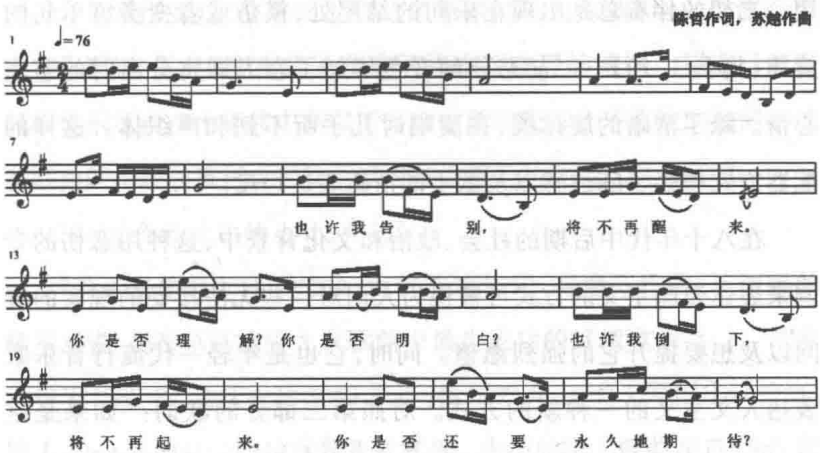
---

① 作者对陈哲的个人采访，北京，2009 年 12 月 13 日。

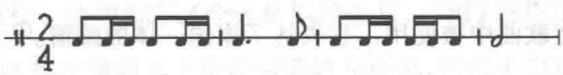
② 作者对付林的个人采访，北京，2008 年 9 月 1 日。

歌曲容易以流行音乐的方式演唱。实际上，这首歌曲的很多版本都是由流行歌手演唱的，例如，大陆歌手常宽以及香港歌手梅艳芳。

谱例 1.8　《血染的风采》(片段)①



谱例 1.9　节奏模式



与其他抒情歌曲相比，这首歌曲的另一个显著特点是它悲哀的气氛。这种悲哀的氛围来自于创作技巧。例如，在第 9—10 小节以及 13—14 小节中，旋律线构成了色调暗淡的小三和弦。在歌曲的第一部分，旋律线非常平淡，基本在小音程上进行。唯一的例外出现在

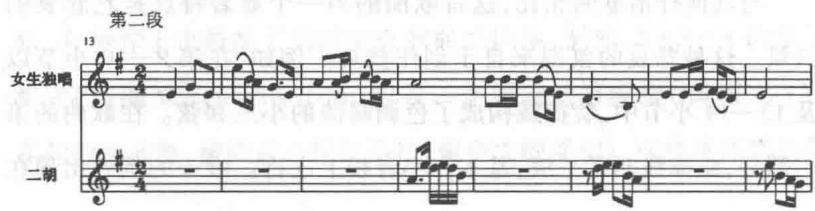
---

① 谱例转自简谱，李雨辰，1992，p. 183－184。

歌词中问句的地方："你是否理解？""你是否永久地期待？"（谱例1.8，13—14小节，21—22小节）。在这个问句段落中使用一个八度的上行跳进，显示被压抑的悲伤情感。另外一个技巧在于二胡的使用。二胡的伴奏总是出现在乐句的结尾处，模仿或者变奏该乐句的旋律（谱例1.10）。二胡悲伤的音色增加了恋人即将分离时的悲伤心情。除了清晰的旋律线，在演唱时几乎听不到和声织体。这样的配器方式增强了陈述感以及歌手的情感表达力度。

在八十年代中后期的社会、政治和文化背景中，这种用悲伤的音调来表达爱国主义的方式可被视为人们对一些无法接受的现实的疑问以及想要提升它的强烈愿望。同时，它也是年轻一代流行音乐家表达人文主义的一种新的方式。对照第二部分的歌词："如果是这样，你不要悲哀，共和国的旗帜上有我们血染的风采。"这首歌更多地表达了对一个民族的热爱。词作者陈哲说道，"共和国"这个词当时是第一次在歌曲中被使用。它表达了家国一体的感情。①

谱例1.10 《血染的风采》（片段）



① 北京，2009年12月29日。

在其流传过程中,《血染的风采》从一首典型的抒情歌曲变成了一首追求民主的战歌。与其他抒情歌曲相比,它在音乐和歌词上显示了很多不同的方面。在音乐风格上显示了很多流行歌曲的特点(由一个流行音乐家作曲)。在歌词上表达了家国同构的深情(由一个流行音乐家作词)。并且,整首曲子充满了悲伤而庄严的感情。其流行音乐风格显示了自八十年代中期以后抒情歌曲向流行音乐靠拢的倾向。这首歌曲的出现和流行也反映了当时较为宽松的政治气氛和环境。

III《今天是你的生日,中国》

《今天是你的生日,中国》,由韩静庭作词、谷建芬作曲,从演唱的频率来说,是改革开放后大众歌曲中最为成功的抒情歌曲之一。该曲创作于1989年,为庆祝建国40周年,在1989年10月1号国庆日首演。因为1989年的社会政治背景非常复杂。中国的本土歌曲在自1986年的大飞跃以后,在这时渐渐沉寂下来,或者说有些停滞。那一年出现的新作品非常少。比较而言,《今天是你的生日,中国》获得了巨大的成功。自1989年首演到九十年代初期的几年中,它几乎出现在每一个国庆日,以及各种官方和主流媒体的晚会和音乐会中。

这首歌曲获得成功的原因非常复杂。对于1989年的中国观众而言,经历了超过十年的改革开放和接受外来事物,他们已经不能全盘接受旧风格的抒情歌曲。在某种程度上,这首歌曲综合了《在希望的田野上》中快乐向上的情绪和《血染的风采》中的流行音乐风格。与《血染的风采》词曲作者都任用青年流行音乐家不同的是,《今天

是你的生日，中国》的词作者韩静庭是从开放前抒情歌曲创作延续而来的中年人。曲作者谷建芬的背景有些复杂。在1989年她五十四岁，是中央歌舞团的专任作曲家。在“文革”期间，她曾被下放到农村劳动多年。另一方面，在整个八十年代，谷建芬都尝试流行音乐的写作，作品如《妈妈的吻》非常的受欢迎。谷建芬作为下放知青的经历、她创作这首歌曲时的工作性质、她多年尝试流行音乐创作的实践，这些复杂的背景加在一起，使得她有能力将当时主流文化的保守、知识分子的追求、普通民众的渴望以及年轻一代对流行音乐风格的偏爱等各方面因素平衡起来。

《今天是你的生日，中国》歌词是赞颂国家和平以及面对繁荣景象时的欢欣喜悦之情，这一内容在抒情歌曲中非常典型。这首曲子的创新在于它使用了一种比喻的方式来表达这种意境。见谱例1.11。歌中的爱国主义用一种非常模糊和想象的方式表达出来。在这里，祖国被拟人化为母亲，国庆日是母亲的生日。歌词中的“清晨”、“白鸽”、“橄榄叶”、“崇山峻岭”和“永远宁静”共同描绘了一幅国家美丽和平的景象，把所有深深热爱祖国的听众打动。

谱例1.11 《今天是你的生日，中国》（片段）

今天是你的生日，我的中国。

清晨我放飞一群白鸽。

为你衔来一枚橄榄叶。

鸽子在崇山峻岭飞过。

我们祝福你的生日，我的中国。

愿你永远没有忧患，永远宁静。

我们祝福你的生日，我的中国。

这是儿女们心中期望的歌。

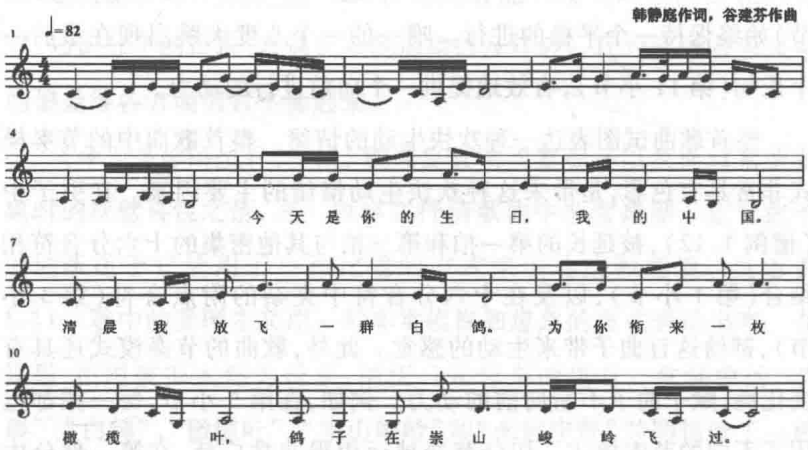
这首歌曲另一个受到欢迎的原因在于它的流行音乐风格。曲式短小简单，由两个四乐句的部分构成。旋律线（谱例 1.11，5—12 小节）始终保持一个平稳的进行。唯一的一个八度大跳出现在最后一个乐句（第 11 小节），有效地提供一个向前进行的动力。

整首歌曲试图表达一种欢快生动的情绪。整首歌曲中的节奏模式非常具有色彩，是带来这种欢快生动情绪的主要因素。在引子中（谱例 1.12），被延长的第一拍和第三拍与其他密集的十六分音符相结合（第 1 小节），以及在十六分音符中夹杂的附点音符（第 3 小节），都给这首曲子带来生动的感觉。此外，歌曲的节奏模式还具有变化性，赋予曲子不断向前的动力。例如，在第 5 小节，每一拍都运用了不同的节奏模式。切分节奏被运用得非常广泛，在第一部分中尤为频繁。在唱片中，整首歌曲的配器增强了这种欢欣愉悦的氛围。以引子为例，清脆的铃铛声、纯洁的女生合唱，随之跟进的 MIDI 制作的音响以及电声打击乐器的加入，共同构造了一种欢乐的氛围。

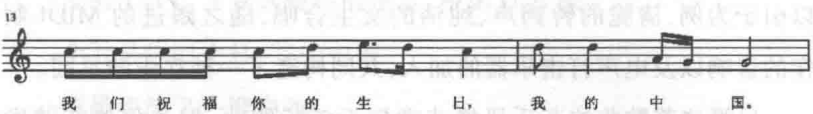
尽管这首歌曲的音乐风格非常接近流行歌曲，但是仍然能够发现它运用了一些典型的抒情歌曲中的技巧，尤其是歌曲的第二部分（谱例 1.13）。这一部分的旋律在高音区 c1 进入，被重复了四次（13

小节），这是改革开放前抒情歌曲的典型技巧。第二乐句使用了几乎相同的旋律来加强这个情绪。第三乐句运用一个六度下行（17 小节）跳进在这种情绪中加入了一种抒情性。第四乐句连续使用两个八度下行和上行跳进（19 小节）增加了这种抒情感。结尾部分（21—23 小节）以持续的高音作为结束，这也是抒情歌曲的一个典型结尾。

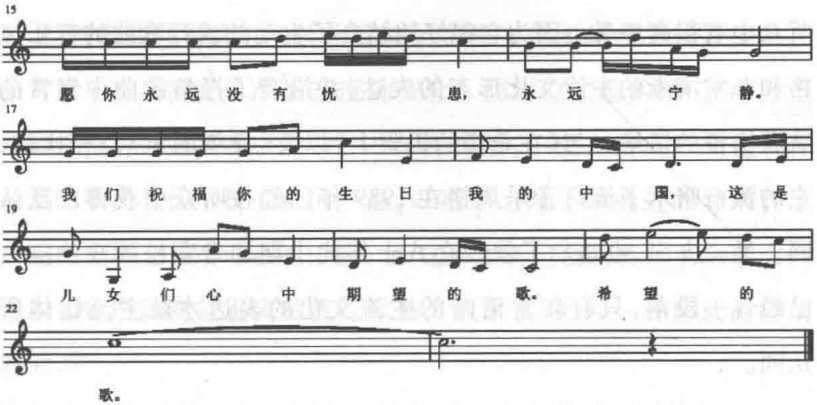
谱例 1.12 《今天是你的生日，中国》（片段）①



谱例 1.13 《今天是你的生日，中国》（片段）



① 谱例转自简谱谱例，http://www.zhaogepu.com/jianpu/121040.html，2011 年 7 月 23 日登录。



歌曲演唱者董文华是当时最受欢迎的抒情歌曲演唱者之一。在八十年代晚期和九十年代初期，她在中央电视台等主流媒体演唱了很多主打抒情歌曲。在《今天是你的生日，中国》这首歌中，董文华结合和平衡了正统抒情歌曲演唱中非常正式而控制的声音和流行歌曲演唱中甜美而具有女性质感的声音。这样的结合和平衡吸引了那些抒情歌曲和流行歌曲的爱好者。她演唱的另外一个特点是：伴奏配器有意识地减少和避免了在传统抒情歌曲中经常使用的、在高音区的长时间停留。例如，在歌曲的第二部分，董文华在高音区的演唱（谱例 1.12，第 13—16 小节）被加入了一个低五度的女生合唱，这个伴唱一直到董文华的演唱重新回到低音区（最后一个乐句）时为止。这样的合唱编排避免了女生独唱在高声部的长时间停留，赋予歌曲更多的时尚感。

这首歌曲是自开放以来最成功的抒情歌曲之一，广泛流传，并在听众中有很高声誉。因为它很好地结合了生动的流行歌曲的音乐风格和非常清晰的主流文化形态的表达，并沿袭了抒情歌曲中惯常的欢欣愉悦的情绪。与《在希望的田野上》以及《血染的风采》相比较，它的流行暗示了流行音乐风格在1989年已经在听众中获得广泛认同。另一方面，也暗示了曾经在八十年代中期非常宽松的政治空气已经告一段落，只有非常清晰的主流文化的表达才被主流媒体所认同。

更重要的是，抒情歌曲的创作以一种更为暗示和隐喻的方式来强调主流文化形态的信息，但是采用流行音乐的形式，也显示了当时的主流文化已经找到了一种操作流行音乐的方式。正如尼姆罗德·巴拉诺维奇指出的那样，“今天的主流流行音乐（official popular music）①已经意识到它的权力和影响的有限性。在一般的主流文化延展的层面上，主流流行音乐通常通过形式上的一些改变以适用观众新的情感追求。这显示了听众正当的感知追求已经不容忽视。主流流行音乐以及它们需要传送的信息不能只是简单地直接输送给听

① 巴拉诺维奇书中的主流或者官方的流行音乐实际上相当于本书中的运用流行音乐技巧的主流抒情歌曲。正如凯斯·霍华德（Keith Howard）把朝鲜的官方抒情歌曲也称为流行歌曲一样（Howard，2005）。在一些西方的研究中，学者们以是否采用流行音乐风格，或者这种体裁和歌曲是否拥有大量听众群来界定其是否是流行歌曲。（与霍华德就流行音乐定义的交流，悉尼，2011年4月）

众，它们必须在流行性上与其他流行音乐进行竞争。”[①]改革开放以后，抒情歌曲在形式上的转化反映了主流文化团体在不断开放的社会背景下对流行音乐产品态度的变化。同时应注意的是，在将近十年追求流行性的实践以后，在 1991 年前后，中央宣传部开始包装传统革命歌曲制作卡拉 OK 的产品，以抵制当时不断涌进的外来音乐产品在市场上日渐增长的份额。而这种重新包装的传统革命歌曲的卡拉 OK 产品就是主流的流行歌曲。或者说，另外一种形式的抒情歌曲。[②]

① Baranovitch，2003，p. 223。

② Barmé，1999，p. 117。

第二章 “文化热”下的流行歌曲

八十年代的流行歌曲在很大程度上生长于抒情歌曲以及其他一些主流文化歌曲的基础上，但另一方面，这一时期的流行歌曲还置身于八十年代中期的“文化热”背景中。“文化热”泛指在八十年代中期大众对各个文化领域普遍的热情。有学者将之称为“大众文化运动”（Popular Cultural Movement）。[①] 这一时期的流行音乐家，尤其是年轻一代，受到各种不同的文化概念和思潮的影响和激励，包括伤痕文学、朦胧诗、萨特的存在主义和人道主义哲学、寻根运

---

① 这个术语来自于《中国大众文化运动和政治变迁，1979—1989》（*From Youthful Manuscripts to River Elegy, The Chinese Popular Cultural Movement and Political Transformation 1979—1989*）（陈方正和金观涛，1997）。

动,等等。例如,陈哲,一个在八十年代中期出名的流行歌曲词作者,提到他在八十年代早期经常写朦胧诗来表达他对这个变迁社会的理解。这些实践在很大程度上引导了他在歌曲《让世界充满爱》和《血染的风采》中的歌词创作,[①]深受当时盛行的萨特人道主义哲学的影响。著名作曲家徐沛东也提到伤痕文学对其创作的影响。《我热恋的故乡》显示了伤痕文学的主要特点,即,以“爱”和“忠诚”,通过对一个美好未来的憧憬来缓解当前的困难和对痛苦境遇的感受。从各方面讲,八十年代很多本土流行歌曲显示了与当时文化思潮的相似。

八十年代早期是改革开放后中国流行音乐发展的一个转折阶段。乡村民谣被视为开放后的第一个本土流行歌曲体裁。它显示了当时文化背景的转折性,即,整个音乐工业和市场已经为流行歌曲的出现做好了准备,但是,当时的文化政策仍然不能接受那些纯粹的西方流行音乐形式。八十年代中后期盛行的文化热对年轻一代流行音乐家产生了巨大影响。他们对现代性的追求、随后对文化身份的危机意识,以及从“文革”中带来的乌托邦热情,这三者引起的冲突可以说是当时的知识分子、民众以及流行音乐家们普遍的精神状态。

---

① 作者对陈哲的个人采访,北京,2009 年 12 月 13 日。

大陆流行歌曲的变迁

“大陆流行歌曲”主要指那些出自大陆音乐家之手的流行歌曲。在二十世纪二十年代到四十年代之间，流行歌曲首先出现在上海以及其他一些殖民化城市。第一首流行音乐作品《毛毛雨》创作于1927年。黎锦晖是中国流行音乐的开拓者之一。他与黎锦光、陈歌辛、姚明和严华等人一起推动了中国流行音乐的第一股浪潮。[①] 流行音乐出现在新兴城市中那些休闲文化的氛围里，诸如那些带娱乐功能的夜间俱乐部和舞厅等，[②]也被国际声像公司制作成音带，一般由中产阶层的音乐爱好者买来在家里播放。[③] 周璇是当时最著名的歌星，她在电影和音带中演唱了超过两百首歌曲。当时，流行音乐通常被认为是浪漫的，甚至被批判为腐朽资产阶级的生活方式。这种认知与当时连续的抗日战争和国内战争氛围下民众普遍的精神状态大为相悖。也正因此，在1949年之后，流行音乐受到主流文化的排挤，随后逐渐从大陆消失。排除那些在私人场合非常少量的流通，以及在亚文化圈中传播的一些作品，例如知青歌曲，[④]流行音乐在一般

---

① 付林，2008；Baranovitch，2003，p. 14。

② 巴拉诺维奇，2003，p. 11。

③ Jones，2001。

④ 金兆钧，2002，p. 35－36。

场合鲜有出现。一直到1978年改革开放以后,流行音乐才又出现在普通民众的生活中。

以改革开放后西方流行音乐和港台流行音乐进入大陆,到出现年轻的本土流行音乐家为标志,1978年到1985年可被粗略地划分为中国流行音乐的转折时期。这一时期的过渡特征不光表现在音乐上,还表现在经济上和政治上。流行音乐在其中经历了一个被逐渐接受的过程。中年流行音乐家是这一时期创作的主要群体。他们一般从开放前创作抒情歌曲转换到流行音乐的创作。因此,这一时期的本土流行音乐创作带有很强的抒情歌曲的痕迹。这一时期主要的流行歌曲体裁是乡村民谣和校园歌曲,无论是歌词还是音乐,都可被视为开放前主流抒情歌曲和八十年代中期起那些带有人道主义表达和西方流行音乐风格的流行歌曲体裁之间一个温和的过渡。

开放后大陆流行歌曲的出现

改革开放后大陆何时出现本土流行歌曲的呢?这一问题在学者间有所争议。以著名流行音乐评论人金兆钧[①]为代表的学者认为,在1986年之后,中国的本土摇滚歌曲以及其他一些出自年轻一代流

① 金兆钧的观点被西方流行音乐学者尼姆尔德·巴拉诺维奇(Baranovitch,2003)和安德鲁·琼斯(Andrew Jones,1992)引用在他们的论著中。

行音乐家的作品代表了中国流行音乐创作的开始，尤其以摇滚歌曲《一无所有》和公益歌曲《让世界充满爱》为代表，因为这两首作品在创作技巧——例如节奏模式和和声进行上——与西方流行音乐非常相似。然而，在另外两位在流行音乐领域极富影响力的作曲家付林和谷建芬看来，中国本土的流行音乐创作早在八十年代早期就出现了，以当时的流行歌曲体裁乡村民谣和校园歌曲为代表，那些带有显著流行音乐风格的抒情歌曲也包括在内，例如，《太阳岛上》(1979)、《军港之夜》(1980)和《乡恋》(1980)。创作这些歌曲的中年流行音乐家群体一般有在改革开放前创作抒情歌曲的经历，他们将自己擅长的民间音乐风格放入流行歌曲的写作中，这种倾向深深影响了八十年代的流行歌曲。①

客观地看，开放后中国本土流行音乐创作确实出现在八十年代早期。以乡村民谣为代表，这一体裁显示了流行音乐的几个重要特点：比如写作模式、以音响技术为主导的配器手段、流行歌曲的演唱风格以及巨大的商业价值。

乡村民谣这一在中国传统民歌和民谣的两乐句的歌曲形式上发展起来的流行歌曲体裁自八十年代起风靡至今。它自出现起就是被当时那些流行音乐家作为流行音乐体裁来创作的。它们直上直下的旋律线条、规整的节奏模式、普通话的歌词、演唱方式和风格、电声乐

① 作者对付林的个人采访，北京，2008年9月1日。

器的使用以及以合成器为主导手段的配器，都显示了乡村民谣是一种流行歌曲体裁而不是民歌体裁。[1] 同时期盛行的校园民歌，以及那些带有流行音乐风格的抒情歌曲中也有这些特征。

另外，八十年代早期的乡村民谣在很多方面显示了与三十年代黎锦晖等流行音乐开拓者们创作的流行歌曲之间的连续性。[2] 流行音乐评论人金兆钧认为，三十年代的流行歌曲为中国的流行歌曲写作树立了一个模式。具体来说，就是内容上的平民化主导思想，关注城市普通民众的日常生活和旨趣。还有音乐上的民族化特征，主要为中国传统民间旋律与西方舞曲（当时主要为探戈）节奏模式的结合。[3] 八十年代乡村民谣的创作在很大程度上遵从这一写作模式。考虑到二十世纪的中国经历了从农耕社会到城市工业化的大规模转换，城市人口迅速膨胀，所谓平民化的目标实际上为相当数量的城市居民所接受。为了在歌曲中实现这种平民化思想，作曲家调整了一些创作技巧以适应当时音乐技术的发展。例如，将原先的民谣风格改变为现代流行音乐的风格，因为八十年代典型的电声乐器的声响例如电子鼓、电贝司以及合成器已经与原先的民间歌曲风格不相匹配。[4] 中国传统民歌在美学旨趣上主要关注人声的部分，而非西方

---

① 付林，2003b；对付林的个人采访，2008 年 9 月 1 日。

② 付林，2008。

③ 金兆钧，2002，p. 25 - 26。

④ 作者对付林的个人采访，北京，2008 年 9 月 1 日。

音乐中发展已久的节奏和织体。[1] 而民歌听众往往习惯于欣赏特定地方体裁的特征，例如，重音、曲牌、旋法，以及演唱者的个人化风格，例如，即兴加花、自由的节奏以及独特的音色。所有这些特点都与八十年代的声响技术不相适应。

乡村民谣的演唱方式和风格与三十年代的流行歌曲也非常相似。歌手程琳是其代表人物之一，很多听众将她称为小邓丽君。香港华语流行音乐与解放前大陆流行音乐之间颇具渊源，因为很多解放前的流行音乐写作者在解放时迁居香港，在那里继续他们的音乐生涯，所以香港的华语流行音乐保留了一些中国三十年的流行音乐的特征。邓丽君在很多方面延承了三十年的周璇的演唱风格。周璇、邓丽君和程琳三者在演唱方式上可以找到共同点，柔软、甜美、带控制的轻声的发声风格，同时，她们都运用温和的颤音和带有强烈女性气质的鼻音。[2] 实际上，这样的发声方式甚至可以在八十年代的一些代表主流的抒情歌曲演唱者中发现，尽管这样的发声方式引发了争议。例如，苏小明是中国人民解放军海政歌舞团的独唱演员。在八十年代初期，她因为在歌曲《军港之夜》中运用了“真声”的演唱方式获得观众的热烈欢迎。

乡村民谣和校园民歌作为商业手段的流通方式也显示了流行歌

---

① 杨瑞庆的文章发表于《音乐天地》1988 年第八期。这里转引自黄燎原，1997，p. 10－14。

② Baranovitch，2003，p. 11；Stock，1995，p. 122。

曲的特质。在八十年代早期,这些歌曲已经被制作成盒带和唱片在市场上流通,并且获得了巨大的收益。例如,程琳在1983年的两张专辑《童年的小摇车》(太平洋影音公司)以及《小螺号》(北京录音器材厂)都超过了百万的销量。[①] 朱晓琳在1984年由太平洋影音公司出版发行的专辑《妈妈的吻》销量达到了两百三十万。[②] 当时,流行音乐产品不允许有任何形式的广告活动,主流媒体电视台和电台也基本只播放抒情歌曲。这些专辑的高销量说明,流行音乐在八十年代早期已逐渐被听众所接受和喜爱。

八十年代早期的转折阶段

存在于学者之间的分歧:八十年代初出现的乡村民谣和校园歌曲和自八十年代中期流行的摇滚和公益歌曲,到底谁才是大陆流行歌曲出现的标志,正说明了八十年代前期是中国流行音乐史上的一个转折阶段。较之乡村民谣和校园歌曲,摇滚和公益歌曲包含了更多的人文主义表达,运用了更多的西方流行歌曲的形式。作为连接改革开放前传统的抒情歌曲与之后摇滚这样一种更为激进的流行音乐体裁之间的温和过渡,八十年代早期以盛行乡村民谣和校园歌曲为主的这样一个转折阶段是必需的。

---

① 付林,2003a,p.17。

② 付林,2003a,p.19。

在八十年代初期，中国已大规模实施经济体制改革，多数人的物质生活条件较之前有大幅提高。同时，以生产销售磁带为主的音乐工业以及观众群都在慢慢发展。1979 年 1 月，中国第一家具有世界先进影音制作水平的广州太平洋影音公司成立。专辑《朱逢博独唱歌曲精选》是其制作的第一盒立体声磁带。① 自 1979 年到 1983 年间，这家公司生产了几千万的盒带。② 每盒售价 5.5 元。③ 同时，越来越多的普通家庭尤其是那些年轻人通过走私或私人旅行等途径购买便携式立体声录音机，价格为 250—450 元左右。相对于当时一个普通工人每月 30 到 50 元的收入来说，这是一个昂贵但仍可以承受的价格。④ 录音机和磁带的流行改变了原先老百姓将收音机作为主要收听工具的局面。⑤ 自 1979 年起，一些播放和表演音乐的公共场所出现了。例如，广州出现了很多播放和表演轻音乐的酒吧。第一个专业的表演轻音乐的乐队“紫罗兰”出现在那里。⑥ 因为地理位置的特殊性，广州是走私录音机以及将港台流行音乐带到大陆的主要城市。在改革开放初，港台音乐先在那些城市追赶潮流的青年群体

---

① 太平洋影音公司的资料以及生产音带信息来自于公司网站。http://www.pav.cn/en/zhici.asp，于 2011 年 7 月 28 日登录。

② 金兆钧，2002，p. 62。

③ 有关当时一些音像产品如唱片，CD 的信息，可以在鲍尔·弗里德兰德尔（Paul Friedlander）的文章中找到（1991，p. 71）。

④ 金兆钧，2002，p. 60。

⑤ Hamm，1991。

⑥ 金兆钧，2002，p. 57。

之间传播，然后通过流行歌手的走穴，在很多城市甚至乡村地区的私人演出中被演唱出来。尽管还没有被主流文化接受，港台流行歌曲已经吸引了很多的中国听众。例如，在长江上的游船以及渡船上，也能听到通过广播扩音器播放的流行音乐。①

即使在开放后最初几年，快速发展的音乐工业和不断增长的听众人数为中国流行音乐的发展做好了物质上的准备，政治和文化氛围仍然需要等到开放到一定程度，才能接受诸如摇滚这样更为激进的流行歌曲类型。这一时期，流行音乐的公开传播仍然受到较为严格的政治审查。例如，港台歌曲在七十年代末主要通过盒带的方式逐渐被引入大陆。而那些盒带和录音机的引入渠道仍然属于个人行为。② 当时的流行歌曲不允许在公共传媒中播放。政府传统的意识形态以及观众之前对流行歌曲的审美和价值判断仍然持续了一些年头。从 1979 年到 1984 年，中国只有三家影音公司，并且全都是国有体制。这三家公司生产的歌带主要是中国传统民间歌曲，以及那些与中国有着良好邦交关系的国家的传统民歌、主流抒情歌曲、乡村民谣和校园歌曲。③

乡村民谣和校园歌曲是八十年代早期仅有的被主流文化认可并以盒带形式传播的流行音乐体裁。它们都被认为在音乐上具有民族

---

① Liang Mingyue，1985，p. 159。

② 金兆钧，2002，p. 60。

③ 作者对刘伟仁的个人采访，北京，2008 年 8 月 26 日。

化特点，歌词内容健康，以青年为主要听众。然而，即使它们被主流媒体所认可，在刚开始传播的时候，一些思想比较保守的评论者仍然对之持批评态度。例如，歌曲《妈妈的吻》表达的是母女之间的亲情。但有评论人认为，音乐家试图用妈妈的吻来表达亲吻恋人的愿望。① 在那个时候，仍有一些人认为“吻”这个词本身不能够在公开场合出现。

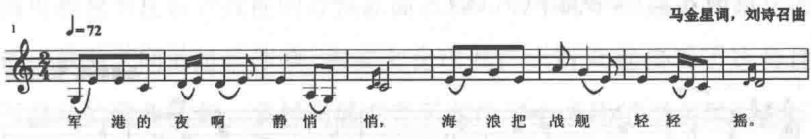
同时，西方流行音乐风格在这一时期已被部分地运用到歌曲写作中。例如，为了平衡官方审查与观众偏爱之间的矛盾，这三家国有影音公司开始制作发行那些与港台流行音乐相似但又不完全相同的音带，称为“二度创作”。具体做法为，将原先的民歌演唱方式转为流行歌曲的演唱方式，或者将原先民间歌曲的伴奏替换成西方流行歌曲的伴奏。这样的“二度创作”给观众带来一种流行的感觉。例如，专辑《南腔北调大会唱》(1985)收集了八首用地道地方风味演唱的不同地方戏曲选段，其配器却是八十年代典型的迪斯科风格。当时，电声乐器诸如电吉他、贝司、架子鼓，声响设备如雅马哈 DX7 电子合成器，罗兰 60 扬声器都被频繁使用在乐队的伴奏中。

有意思的是，当时的一些抒情歌曲也开始采用流行歌曲风格。例如赞颂海军士兵的《军港之夜》(1980)(谱例 2.1)，其流行歌曲风

① 作者对付林的个人采访，北京，2008 年 9 月 1 日。

格表现在缓慢的节奏、带有附点音符的起伏的旋律线，以及民谣式的以本嗓（称为之真声）为主的发声方式。① 在1980年9月首演后，这些流行音乐风格引发了争议。一些保守的评论人在报纸上就该曲的风格以及苏小明的演唱发起了批判。与此同时，大量的观众却非常喜欢它们。② 三个月以后，文化部宣布禁止演出这首歌曲。考虑到苏小明在观众当中极受欢迎，她被安排在该年的元旦和新年晚会上演唱传统革命式的抒情歌曲《十送红军》。③

谱例2.1 《军港之夜》（片段）④



在同年演出的另一首抒情歌曲具有类似的经历。电影插曲《乡恋》⑤（谱例2.2）被西方流行音乐研究者巴拉诺维奇称之为最早出自中国音乐家之手的流行歌曲之一。⑥ 该曲的流行音乐风格主要表

① 对这首歌曲的分析基于版本《极度传真，80年代最佳模拟录音馆藏品》，2006，中国唱片总公司。ISRC：CN－A01－06－314－00/A.J6。

② 刘子龙，2007。

③ 吴殿勤，2006。

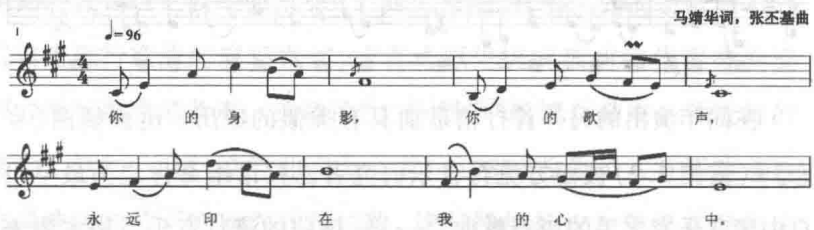
④ 谱例转自简谱，http://www.myscore.org/754.htm，2011年7月29日登录。

⑤ 对于该曲的分析基于版本《军港之夜：中国唱片社纪念唱片》，1982，中国唱片社（公司）。ISRC：CN－A01－06－314－00/A.J6。

⑥ Baranovitch，2003，p.15。

现在探戈节奏上。旋法上流畅的上下运动形成一个拱形（例如，谱例2.2，1—2小节），与三十年代的流行歌曲诸如《四季歌》等非常相似。① 很多人认为，李谷一运用了受到港台歌曲影响的柔软气声进行演唱。② 实际上，李谷一在曲中的发声方式部分借鉴了港台歌曲，部分却是源于中国传统学院派用非常控制的呼吸来支持的民歌发声方式，例如，非常高音调的声音和略带紧张的喉头。与《军港之夜》一样，《乡恋》也由于全曲对探戈节奏的运用和李谷一的气声演唱方式，被批判为腐朽堕落的生活方式的标志。③

谱例2.2 《乡恋》（片段）④



八十年代早期是中国流行音乐发展的一个转折期。在这一过程中，观众在意识形态和审美上开始逐渐接受那些采用西方流行

① 《四季歌》，田汉词，贺绿汀曲，是电影《马路天使》的插曲，由《明星公司》于1937年放映。

② Baranovitch，2003，p. 16。

③ 钱彤，2002，p. 47。

④ 转自简谱，http://www. tom163. net/yuepuku/minzuyumeishenggepu/minmei12gepu/200605/6128. html，2011年7月29日登录。

歌曲风格的流行歌曲。这些新作品通常受到观众的喜爱，也同时招致一些保守的文化官员的批判。在这样一个背景下，伴随抒情歌曲的主流地位以及港台歌曲的地下流通状态，乡村民谣成为一个被官方允许在音乐市场上公开销售并取得良好业绩的本土流行歌曲体裁。

乡村民谣的流行

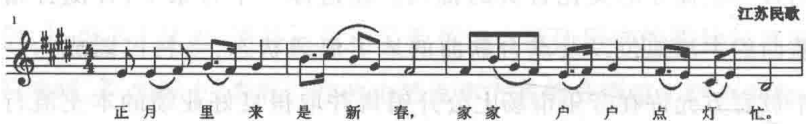
作为八十年代初期最重要的流行音乐体裁，乡村民谣和校园歌曲可被视为连接开放前的抒情歌曲以及八十年前中期起更为西化的流行歌曲之间的过渡体裁，主流文化以及广大听众都接受了这种性质温和的歌曲体裁。乡村民谣在音乐和内容上采用了很多民间音乐的元素。根据这一时期乡村民谣的主要创作者之一付林的说法，乡村民谣是在中国传统民歌和民谣的基础上发展而来的。传统的乡村民谣经常采用两乐句结构。[①] 当这些民歌和民谣被传入城市以后，它们在乐队伴奏、演唱风格、节奏模式以及本土方言上都发生了变化。[②] 例如，传统民歌的旋律线一般较为曲折，那些南方民歌尤为明显（谱例 2.3）。而八十年代初期以及之后的乡村民谣旋律线明显简化，同时出现了更多的重复（谱例 2.4）。

---

① 程茹辛，1983，p. 14。

② 作者对付林的个人采访，北京，2008 年 9 月 1 日。

谱例 2.3《孟姜女》(片段)①



中国具有悠久的农耕社会传统。即使是在二十世纪晚期的大规模城市化之后，仍然有 80% 的人口是农民。庞大的农业人口解释了乡村民谣自八十年代起出现就长期受到欢迎的原因，如《妈妈的吻》《小螺号》《月亮走，我也走》等。八十年代初期的盒带销售数据很好地说明了这一点。当时普通人的月收入是 30 到 50 元，但是售价 5.5 元的盒带有时可以售出数百万。② 即使到了八十年代中期，很多新的本土流行音乐体裁涌现，乡村民谣仍然拥有很多听众。例如，两首乡村民谣《春光美》和《我多想唱》在 1986 年的全国青年歌手大奖赛中并列第一。当时的第二名是具有典型西方流行歌曲风格（尤其在和声进行上）的《让我再看你一眼》。即使到了二十一世纪，乡村民谣仍然是受中国人欢迎的流行歌曲体裁之一。《两只蝴蝶》③和《月亮之上》④就是很好的例子。

校园歌曲是当时另外一种流行歌曲体裁。考虑到当时在大陆流

---

① 谱例引自袁静芳、褚历，2007，p. 19。

② 作者对付林的个人采访，北京，2008 年 9 月 1 日。

③ 牛朝阳词曲，大约创作于 1998 年，2004 年发行。

④ 何沐阳词曲，2004。

行的校园歌曲主要来自于台湾，本土作品相对较少，[1]这里仅对这一体裁做一个概述。在八十年代早期，台湾歌曲被介绍到大陆，大陆音乐家获得灵感，创作了类似的风格。与乡村民谣相比，校园歌曲表达了年轻人群体（尤其是大学生）的旨趣：旋律趋向简单，音域小，多基于歌词的音调，有一种说话陈述的感觉。[2]

乡村民谣《小螺号》

《小螺号》由付林词曲，创作于1980年（谱例2.4）。它显示了八十年代早期本土流行歌曲的典型特征，[3]例如，典型乡村民谣的音调、电声配器、代表性的流行音乐演唱方式，以及巨大的商业成功。这首歌曲主要描述了一个渔家孩子盼父归来的场景，在等待中，他（她）吹着小螺号。根据对作曲家的采访，这首歌曲的第一部分（5—20小节）渊源于闽南民歌《天黑黑》，后半部分（21—23小节）与江浙沿海地区的民歌风格趋近。《天黑黑》运用了闽南民歌中常用的羽调式。而歌曲的第一部分正是运用了D羽调式。

---

① 大陆本土的校园歌曲创作在九十年代逐渐增多。见李皖，2006d，p.233－240。

② 付林，2003b。

③ 音乐分析基于版本专辑《童年的小摇车》，1982，太平洋影音公司。ISRC：CN－F12－02－322－00/A. J6。

谱例 2.4 《小螺号》①

付林词曲

♩=96

小螺号嘀嘀地吹，海鸥听了展翅飞。

小螺号嘀嘀地吹，浪花听了笑微微。

小螺号嘀嘀地吹，声声唤船归（咯）。

小螺号嘀嘀地吹，阿爸听了快快回（咯）。

茫茫的海滩，蓝蓝的

海水，吹起了螺号，

心里美（耶）。

① 引自凌瑞兰，1994，p. 60－61。

付林回忆说，这首歌曲的歌词和音乐是被同时创作出来的。[1] 这种歌词和音乐同步创作的方式与当时的抒情歌曲创作非常不同。一般来说，抒情歌曲的主要功能是传达主流文化和激发正向的情感和道德。往往先写出歌词，然后根据歌词的韵律以及其内容配上相应的旋律。这种先词后曲的方式在改革开放前盛行的浮夸风歌曲和样板戏中被频繁使用。《小螺号》这首歌中，歌曲的旋律线试图遵从歌词的声调。[2] 例如，在谱例 2.5 中，第二个词“螺”是第二声，一个从中部向高发展的声调。旋律线也随之升高（第 5 小节）。第五到第八个词“嘀嘀地吹”主要以第一声为主，一个开始于高音并保持在高音的音调。旋律线也保持平稳进行，不断重复 a 这个音（第 6 小节）。这样一种以歌词声调为中心的旋法使得歌曲有一种说话的感觉，非常容易歌唱。

谱例 2.5 《小螺号》（片段）

在完成《小螺号》的词曲之后，付林还用当时比较流行的架子

---

① 付林不但作曲，也擅长写歌词。他是抒情歌曲《太阳最红，毛主席最亲》以及流行歌曲《妈妈的吻》的词作者。

② 这是中国民谣与民歌相区别的一个重要特点。即，与民谣相比，民歌的创作较少受到歌词声调音律的影响。

鼓和一个小型的电声乐队为该曲进行了配器。[1] 当太平洋影音公司制作盒带的时候，在配器中加上了弦乐器。付林指出，这首歌曲的乡村民谣风格主要表现在旋律中，其配器显示了西方流行音乐的风格。

歌手程琳在1980年首次演唱这首歌曲时只有十三岁。当时她被称为“小邓丽君”，其演唱风格除了有些类似于邓丽君，还添加了少女生动活泼的气息。这样的演唱风格使她成为了乡村民谣代表性的演唱者之一。在专辑《小螺号》于1983年发行之后，程琳即刻成为非常流行的歌手。然而，因为程琳非常接近港台歌曲的演唱方式，以及专辑中的歌曲带有西方流行歌曲风格的伴奏，程琳与其指导老师付林一起受到了批评。[2] 在1983年到1984年间的“反对资产阶级自由化”运动中，程琳被禁止公开演出（程琳当时是海政歌舞团的演员）。而付林受到了党内处分。作为体制内的艺术家，这样的处分影响到了他们工作和生活的很多方面，如扣薪水、取消福利分房等等。也是由于这样的压力，付林在这张专辑的很多作品中使用了笔名，即使专辑本身获得了巨大的商业成功，售出的盒带超过了百万。从这一点看，八十年代初期的歌曲和音像市场显示了两种不同意识形态和文化观念之间的对峙。

---

① 付林七十年代在海政歌舞团担任过乐队的乐曲编配工作。

② 付林，2003a，p. 15。

新一代流行音乐家

1986 年,崔健的《一无所有》[1]标志着大陆本土流行歌曲已经从一个过渡阶段进入到一个新的时期。很多带有强烈本土风格的新流行音乐体裁出现了。从一个中年作曲家的视角,付林认为《一无所有》在音乐上主要表现为嘶喊的演唱和摇滚的配器,内容上关注人的生存状态和自我意识。而这一改变得益于八十年代公众意识形态的普遍解放。[2] 付林的观点被另外一位学者赵健伟所认同。赵健伟评价道,《一无所有》是中国传统意识形态的一个突破和跨越,标志着中国人的精神状态从几千年的孔儒意识形态中觉醒。[3] 荷兰学者杰瑞恩·德·克里特(Jeroen de Kloet)有关孔夫子影响下的中国音乐的观点帮助我们理解赵健伟的评述:

> 根据中国古代哲人孔子的观点,有两种音乐是危险的。第一种是那些响亮刺激的喧哗之音……如果孔子进入今日北京的音像商店,他很可能会把那些主要创作于北京的摇滚音乐归类

---

① 见专辑《1988 西北风》,中国唱片上海公司,1988。ISRC: CN-E01-98-343-11/A. J6。

② 作者对付林的个人采访,北京,2008 年 9 月 1 日。

③ 赵健伟,1992。

为响亮喧哗之音。①

孔子认为，好的音乐应该给人带来和谐平衡的状态，应该节制地表现欢乐和悲哀，所谓“乐而不淫，哀而不伤”。如果杰瑞恩·德·克里特按照孔子的标准将中国摇滚视为危险的声音，那么八十年代初期由付林、谷建芬那些中年作曲家创作的乡村民谣等可以被视为好的音乐。这也解释了为何当政治氛围在八十年代中期进一步宽松以后，诸如《让世界充满爱》这样的音乐风格相对温和的公益歌曲率先为主流文化所接受。这说明，即使在改革开放以后，孔子的传统音乐审美观仍然主导了听众的神经。八十年代初期的乡村民谣和校园歌曲，以及八十年代中期起的公益歌曲都逐一为主流文化接受。而崔健以及来自其他摇滚音乐家的作品，即使在八十年代晚期和九十年代初，仍然没有被主流文化所接纳。②

自八十年代中期起，从付林的乡村民谣到崔健的摇滚之间的过渡昭示了年轻一代流行音乐家的崛起。在这本书中，这批年轻流行音乐家相依托的文化背景，包括文化热、现代性、随之而起的身份危机，这代音乐家独特的生活体验、教育背景以及精神追求都会被一一展示。最后的三个案例分析将分别记录这些音乐家的流行音乐写作生涯、这一时期流行歌曲的新特点，以及他们在推动音乐工业中的角

① de Kloet, 2003b, p. 166。

② de Kloet, 2003b, p. 167 – 168。

色和作用。

文化热和现代性危机

八十年代的文化热与现代化、身份危机、乌托邦热情之间存在关联。这个关联既受到当时一个很多国家都经历过的一般化的现代性进程的影响，也受到中国独有的一个长时段革命时期的影响。

中国在改革开放后经历了在政治、经济和文化方面的一些探索，大批新的文化思潮出现了，包括八十年代初期向西方学习的理论、中后期向中国传统文化汲取养料的文化反思运动，以及寻根运动。在文学领域，出现了“面对历史现实”的学派，包括伤痕文学、意识流小说、朦胧诗、知青文学等等。总的来说，八十年代见证了从学习外面世界到反思本土文化传统的一个过程。当时席卷全国的文化热也与上述这些思潮有关。加拿大中国流行音乐研究者吕梅丝（Mercedes M. Dujunco）这样来表述中国这一时期的文化热：

> 自邓小平发起了经济体制改革，文化上的限制也明显宽松起来。毛泽东时期那些灰色的单一的革命文学和艺术让位给了一个生动和令人兴奋的场景。八十年代见证了艺术、文学、音乐、电影的快速发展和创造性的运动，以及许多地方民间传统的复兴。①

---

① Dujunco，2002，p. 25。

用“热”来形容八十年代中国人对文化运动的狂热一点都不夸张。仅在文学领域，杰瑞米·巴米（Geremie R. Barmé）使用“graphomania（写作上的过度冲动）”来称呼“政治的宽松以及之后艺术商业化的过程中，出版和写作的狂热最终导致了整个中国范围内的文化狂热”。[①] 中国经济学家周其仁的一段描述帮助我们理解这股文化热的兴起和发展：

> 1978年10月后的北京，是中国伟大变革的漩涡中心。我们为重新获得读书机会而奋发学习。不过那时的北京城，似乎也摆不下一张完全平静的书桌。我们到西单看过大字报，传阅过当时一切可得的有关日本、美国、欧洲、香港、韩国、新加坡现代化情况的报道，也聚在一起收听十一届三中全会的新闻公报，以及邓小平与意大利女记者法拉奇的著名谈话。站在那个中国开放时代的端口，为了消化大量扑面而来的新鲜信息，我们在自发组织的读书小组里度过了无数不眠之夜。[②]

第六代导演贾樟柯在一段采访摘录中回忆了八十年代中后期的文化场景和社会氛围。读者可从中了解当时文化热影响的深度和广度：

> 这是一个大众流行文化兴起的阶段，也是一个社会主流思

---

① Barmé，1999，preface，x。

② 周其仁，2008。

想解冻的年代。像我老家汾阳这样一个山西小城,新华书店里到处是尼采、叔本华、弗洛伊德这些人的哲学书籍。当时是没有非主流文化这种说法的,因为上面提到的这些流行文化/青年文化都是社会的主流文化脉动,经济改革需要文化上的呼应,所以当时的主流社会文化也强调探索和实验。①

自八十年代中期起,这样一种席卷全国的文化热潮开始为主流文化所接受。例如,学者甘阳在1983年到1984年间翻译萨特的《人论》时,该书被归类为西方资产阶级哲学。在1985年出版的时候,甘阳不得不在书中加入从马克思主义哲学角度评判该书的一个引言。但是,自1985年之后,针对文化产品的政治审查以及公众对不同观点言论的态度开放了许多。当甘阳在1987年为萨特的中文译本《语言的神话》写序时,之前要求从马克思主义观点来评判的规则已经改变了。甘阳可以从一个纯粹学术的观点来写这个评论。② 思想意识形态的解放使文化热得以更深入地进行。

八十年代的文化热是在现代化这一社会过程中进行的。社会学家安托尼·吉登斯(Anthony Giddens)将"现代化"解释为"自十七世纪起出现在欧洲的一个社会生活模式和组织,它逐渐影响了其他国

① 贾樟柯,2008,p.35。

② 甘阳,2009。

家和地区，逐渐成为一种全球化的现象”。[①] 现代性是在过程、社会变化、新奇性、技术以及个人动因方面不断实践的动态领域以及对矛盾不清晰地理解过程中所构成的。在二十世纪初，欧美的现代化模式被引入到中国时，人们主要关注的是科学、民主、工业化和人文主义等领域。八十年代的现代性几乎涵盖了以上所有领域，当时的很多中国人都怀有参与到这个“普遍的一般化的”现代化过程中的渴望。[②]

文化热的出现，在某种程度上，是改革开放后的知识分子追求现代性的一个结果，与自 1978 年起发起的政治和经济体制方面的改革有相似性。想让中国走向富强的愿望以及在追求现代性过程中引发的危机都促使中国人去思考文化——尤其是中国传统文化——在现代化过程中的角色。甘阳指出，中国在现代化过程中经历了三个步骤，最终将视线投向了文化领域。这三个步骤为：自 1978 年起将西方先进的技术引入中国；增强民主和法律体制以支持不断进行中的经济体制改革；最后，意识到西方高度发展的政治和经济体制与其普遍的文化传统和社会背景息息相关。[③] 换句话说，推进中国进入现代化的愿望引导知识分子们寻找那些使得中国出现政治和经济问题，以及在科学和技术上落后的文化渊源。八十年代早期的知识分

---

① Giddens，1991，p. 1。

② Zanasi，2004，p. 114。

③ 甘阳，2006a，p. 4。

子相信,技术、政治和经济体制与文化传统相互联系、相互影响。因而,他们最终将文化领域定位为努力变革的方向。

现代化的过程还引发了人们在文化身份上的危机感。当开始思考中国传统文化和历史对现代化进程的影响时,他们就为如何保持传统文化的根基感到忧虑,从而引发了一种矛盾的心情。这是文化热中的另外一个重要议题。当时的许多文艺作品都带有一种忧患焦虑的情绪,音乐创作也一样。一些学者认为,这是因为当时的人们意识到了这一文化身份的危机感。正如吕梅丝描述的那样,"1985 年是文化热的高潮时期,很多知识分子投身于文化和现代性的讨论中。"[①]诗人北岛也认为危机源自存在于中国现代历史中的断裂。即,八十年代知识分子的理想主义和爱国主义并没有很强的、与传统相联系的根。因为这一代人成长于"文化大革命"——一个几乎所有传统文化以及与五四时期的连续性被斩断的时期。[②] 过去的文化辉煌让知识分子发现他们为之骄傲的一个古老民族的力量。蒂姆·布莱斯(Timothy Brace)将北岛的观点深入到流行音乐领域,认为八十年代的文化危机对中国人来说归根结底是一种民族身份的危机。布莱斯认为,八十年代后期出现的流行歌曲体裁西北风用中国的音乐风格以及与真实生活相关的歌词来表达民族和个人身份。这是对现

① Dujunco,2002,p. 25 - 26。

② 查建英,2006,p. 88 - 89。

代化过程中音乐殖民倾向的一种抗议。[1]

但是，“文化大革命”不仅仅显示了对传统文化的压制，同时也留下了一种革命式的乌托邦激情。很多学者认为这种激情是八十年代的一个主要特征。[2] 戴锦辉[3]提出，对八九十年代每一个议题的讨论都应在正反两方面与毛泽东时期的历史现实相联系。[4] 在这里，其正向的方面是八十年代人们普遍拥有的乌托邦激情。李陀的表述帮助我们理解这一从“文革”时期遗留到八十年代的激情：

> 八十年代有一个特征，就是人人都有激情，什么激情呢，不是一般的激情，是继往开来的激情，人人都有这么一个抱负……其实那种责任感和激情是有来由的，是跟过去的历史衔接的，今天很多人都忘了，或者压根就不知道，那时候的人，不管干什么的，包括工人、农民、普通老百姓，都是有历史观和历史意识的，毛泽东说的那个“人民，只有人民才是创造历史的动力”的说法深入人心。那时候人人都相信自己对历史有责任。“就从这里开始，从我个人的历史开始，从亿万个、死去的或者活着的普通人的愿望开始”，这是江河的几句诗，很能反应那个时候人民的情绪。

---

① Brace，1992，p. 165。

② 查建英，2006，p. 4。

③ 音译名。

④ Chang, Yvonne, Dai Jinghua, Ying Fenghuang and Chan, Cindy, 1999。

知识分子富强中国的强烈愿望激发他们去思考文化在现代化过程中的作用。引进的西方文化模式与如何保持民族文化身份之间的矛盾引发了文化热中的危机。这种危机由于中国传统文化的根基在"文革"中的断裂变得尤为深重。同时,"文革"时期也养育了一种乌托邦激情,使得八十年代的人们保留了一种强烈的社会责任感。追求现代性、革命影响以及保留民族传统文化这三者之间的相互交织和影响成为了文化热的主要驱动力,也影响了流行歌曲创作。当时很多新出现的流行歌曲体裁都可被视为流行音乐家在现代性过程中精神状态和渴望的表达。①

年轻一代的流行音乐家

八十年代的人们在文化热中普遍的精神状态,如文化身份、历史意识以及现代化追求是八十年代流行歌曲写作的背景。在这一背景之下,年轻一代的流行音乐家出现了。与那些创作乡村民谣、校园歌曲以及抒情歌曲的中年音乐家相比,他们推出了更具创新性和多样化的本土流行歌曲体裁,如公益歌曲、摇滚、西北风和囚歌。在很大程度上,这些创新源于这一批音乐家们独特的个人历史、文化和身份。

---

① 就这一议题的一般信息,可参考 Baranovitch,2003,p. 20 - 22;Brace,2003;Huot,2000,p. 95。

这一代年轻人拥有非常特殊的生活背景。从历史角度看，他们成长于“文化大革命”时期，并且在开放以后能够发挥出才能。[①] 华裔学者辛西娅·王（Cynthia Wong）强调了这一代中国人非常特殊的历史位置和个人体验。[②] 在作者的个人采访中，著名作曲家徐沛东也谈到了属于他这一代人的独特感受（见案例分析一）。概括地说，这一代人的独特体验包括在“文革”时期的“知青”经历、在八十年代早期自学西方流行音乐创作的经历、[③]自中期起成为新兴流行歌曲体裁的先驱的经历。这些特殊生活经历和体验影响和塑造了他们的创作。在当知青时，长期在农村生活的体验解释了为什么他们如此熟悉和关注农民的生存状态，并推出了流行全国的西北风歌曲，为什么他们有将大众文化的音乐特征融入到写作中的能力。“文革”中出现的歌曲体裁“知青歌曲”为八十年代后期囚歌的风行奠定了基础。[④] 另外，他们都有通过“扒带子”即反复地聆听磁带来学习流行音乐写作的经历，包括学习和声进行、配器、节奏模式等。这些经历解释了为何他们写出的歌曲能让观众马上有一种“流行的”感觉。[⑤]

---

① 他们主要出生于1951年到1961年之间。金兆钧，2002，p. 124。

② Wong，2005，p. 55；Yang Guobing，2003，p. 270。

③ 八十年代初的年轻一代流行音乐人主要通过“扒带子”（通过反复聆听卡带记下所有谱例）来学习流行音乐创作。这样的学习方式与一般西方流行音乐家很不相同。可参考露丝·格林（Lucy Green）的相关著作，Green，2002。

④ 金兆钧，2003，p. 60。

⑤ 一种流行音乐应该是什么样的感觉；作者对在八十年代极具影响力的国际声像艺术公司的总经理刘伟仁的个人采访，北京，2008年8月26日。

当主流文化开始接受流行音乐的时候，他们正好在概念、认知和技巧上做好了创作流行歌曲的准备。他们作为新的流行歌曲体裁先驱者的地位与那些早年创作乡村民谣和校园民歌的中年作曲家不同，意味着他们是第一代在观念上具有创新性的作曲家。

这一代流行音乐人的另一个显著特点是，他们中的很多人都有在音乐学院学习西方古典音乐或者中国传统音乐的学习背景。有些人从童年时代起便学习乐器。这些学院派的训练影响了他们的流行歌曲创作。例如，徐沛东在中央音乐学院学习中国传统音乐课程。他提到，音乐学院的训练使他能够在写作《我热恋的故乡》(1987)中创造一种草根性，并将这种草根性与西方的和声进行和流行音乐配器相结合，形成一种现代流行歌曲的感觉。① 词作者陈哲也提到了他幼年学习大提琴的经历，认为这一经历驱使他在歌词创作中追求一种广度和深度。② 这些学院派的背景也解释了他们对古典音乐的浓厚兴趣。例如，北京红塔山礼堂在七十年代末经常有古典音乐演出。其中一些经常观看演出的年轻观众在八十年代成为有影响力的流行音乐家。更有趣的是，这些年轻人在当时还自发成立了北京爱乐交响乐团，其中，崔健是小号手，付笛生吹奏长笛，苏越是小提琴手。这些学院派的教育背景让他们具备了自学流行音

① 作者对徐沛东的个人采访，北京，2008 年 8 月 27 日。

② 作者对陈哲的个人采访，北京，2009 年 12 月 13 日。

乐写作的能力，并在结合不同音乐风格于一体的过程中显示了很多创新性。

概括地说，八十年代新一代流行歌曲写作者跟早期那些中年的流行歌曲作曲家以及九十年代的同行们相比具有非常独特的个人体验。这种独特性表现在他们在“文革”中的“知青”经历、他们在西方古典音乐以及中国传统音乐方面的学院派背景、他们以聆听记谱为主的流行音乐创作的学习经历，以及他们在八十年代本土流行音乐体裁喷涌出现时的先驱者地位。这些经历共同造就了他们独特的创作特点：一种传统与西化、革命与后革命、精英与大众辩证式的结合。构成这些辩证的要素是本书讨论的核心内容。

经典案例

以下三个案例用来阐述席卷八十年代的文化热、现代性危机以及乌托邦热情如何影响年轻一代流行音乐家的创作。案例一来自于对一位著名作曲家的采访录，用于展示这一代作曲家普遍的个人经历和精神状态。案例二通过对一首经典歌曲的分析，让读者对当时歌曲的创作技巧以及作曲家普遍的爱国主义情绪有一个了解。案例三聚焦当时活跃在流行音乐工业中的一个人物，旨在分析新兴的公私合营体制下的音乐公司在本土流行音乐发展中的作用。通过这三个案例，读者将会对在现代性、民族主义和文化热背景下的年轻一代音乐人有一个实质层面上的了解。

I 普遍的精神状态——采访著名作曲系徐沛东

徐沛东是八十年代青年流行音乐作曲家的代表人物之一。从他身上可以看到那一人群的诸多特点。作为一个在八十年代末期写西北风歌曲、之后为很多主流文化活动和电视连续剧写主题曲的作曲家,可以说,徐沛东见证了流行音乐在改革开放后的发展轨迹。他的案例帮助我们了解当时年轻一代作曲家的创作生涯,以及他们的精神和生活状态。

1986 年到 1988 年是我国经济发展比较快的一个阶段,但是当时整个国家的政治变革和意识形态处在一个(比较需要思考)的阶段。当时人们的注意力广泛分布到经济、农业和文化各个领域。这时候需要一种精神引领我们民族继续向前走。特别是召开了第四次全国文学艺术联合代表大会(1988 年 11 月),邓小平当时一个很重要的讲话确立了文学艺术在新时期的责任和方向。这时候应该说整个国家的文学艺术创作极其活跃,而且创作的政策也极其灵活。当时音乐、文学、美术各个领域都很活跃。

当时我们一批音乐人把国外的、港台的一些流行音乐引入中国。我们是起了一定的普及作用。我自己就是中央音乐学院学习传统音乐的,突然对这种音乐非常热爱,把自己投入到这样一个行业。这时候我们的唱片工业也处在一个百废待兴、非常好的时期,所以我看中了流行歌曲引入中国后的这个市场。从

事西北风的音乐人都是从这样一个阶段走来的，他们也叫棚虫。大家都在忙着“扒带子”，然后向市场销售。当时整个音乐市场都是很不错的。主要是磁带。这个状况可能持续了有几年……我们这批人刚好三十多岁，大概经历相仿、学历相仿，属于一种……你说责任感吧，没有任何人赋予我们，你说是完全自由，好像又是不约而同的，而且大家谁也没有商议……不满足于现在这种文化态势，这时候大家迸发出一种创作热情，写了一批这样的歌曲，都是在这个时候，形成了所谓的西北风。而西北风的音乐，反映了中华民族古老文化积淀的迸发。它是一种草根文化、底层文化，一下子就被当时的老百姓接受，反映的思想和语言都非常的草根和底层，同时造就了我们音像界的又一次高潮。①

这段采访摘要讲述了当时年轻一代作曲家如何经历了这样的转变：从纯粹学习西方流行歌曲写作技巧到在新兴歌曲体裁西北风中表达他们对传统文化的理解。这里应该注意的是，徐沛东多次使用了“我们”而不是“我”，以强调他的个人经历和体验在那一时期的年轻作曲家中是普遍的。例如，他们年龄相仿，有着相同的生活经历和教育背景。这些都使他们怀着一种自发的责任感。徐沛东早年对流行音乐的兴趣使他投身于流行音乐创作。早期的“棚虫”经历使得他用模仿的方式学习西方流行歌曲写作技巧。这样一种状况在作曲

① 作者对徐沛东的个人采访，北京，2008 年 8 月 27 日。

家经历反思后有所改变。西北风非常草根的风格就是表达中国传统文化的一种模式。

这段采访也揭示了当时的现代化过程对音乐家的影响。从到港台歌曲的模仿到快速发展的音乐工业,徐沛东注意到他们面临着一个发展事业的良好时机。然后,在1986年到1988年间,不断增速的现代化进程让这些作曲家们感受到他们迫切需要精神上的指向,促使他们从单纯模仿和引进外来文化转换到创作一种新的模式,以表达他们当下的文化诉求和文化身份。这种创新主要表现在歌曲体裁西北风上。一言概之,徐沛东在八十年代作为个人的精神状态和流行音乐生涯使得之前讨论的社会文化思潮的影响诸如现代化、激情、文化危机都变得具体化,生动展现了年轻一代流行音乐人的独特体验和文化追求。

II 歌曲:《绿叶对根的情意》

这首歌曲创作于1986年,王健作词,谷建芬作曲,毛阿敏首唱。在1987年获得国际音乐家作曲和演唱奖,是首例在国际流行歌曲比赛中获奖的中国流行歌曲。[①] 选择这首歌曲作为代表性案例有三个原因。一,歌曲的内容显示了当时普遍的爱国主义激情。二,歌曲的创作融入了学院派技巧以及中国传统古典文人风格。三,毛阿敏代表了八十年代中期新的演唱风格之一,混合了港台歌曲和传统抒情

① 付林,2003a,p.37。

歌曲的影响。

正如歌名显示的那样，这是一首表达爱国主义情感的主流流行歌曲。这里，根被比作祖国，叶子被比作中国人。这样一种叶和根的比拟表现了八十年代中后期流行音乐家普遍的民族主义情怀。此外，歌词的语言具有诗化的风格，带着乌托邦式的浪漫想象，如："春风中离开了你，今天这方明天那里。"这在八十年代颇为典型。

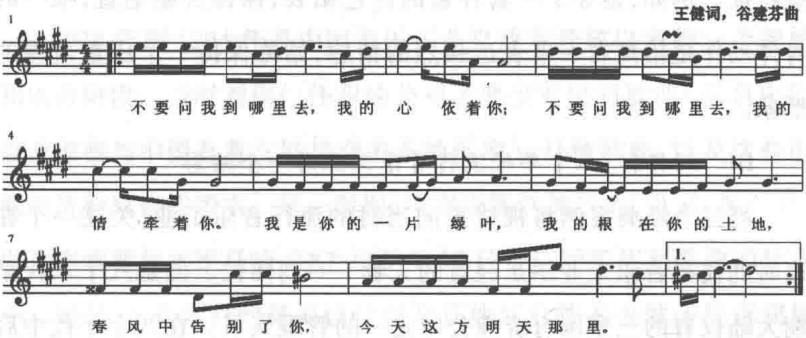
音乐上，这首作品使用了语言陈述式的作曲技巧。例如（谱例2.6），同音重复（1、3、5、6、8 小节），一音一字但是节奏自由，这些都赋予作品一种陈述感。整曲的旋律进行试图与语言的陈述相吻合。例如，第 1 和第 2 小节由两小段歌词构成，但是这两段歌词并没有被配上相同长度的乐句，如一个小节一段歌词。相反，这两小段歌词被组成在一起，配上了一个大的乐句。因为这里的语言陈述要表达一个完整的句子："不要问我到哪里去，我的心依着你。"这样一种不平均的安排也使得关键词字"心"（第 2 小节）出现在强拍给以强调，类似于朗诵的感觉。同时，作曲谷建芬采用了学院派的创作技巧[①]来表现这种情感。例如，用大跳（第 2、7、8 小节）来增强情感的力量。用属到主的和声进行来映衬歌词"我的心属于你"这样一种归属感。[②] 此外，在第 7 和第 9 小节还采用了变调的方式来减少与前面一

① 谷建芬在沈阳音乐学院作曲系获得学士学位。于八十年代早期开始创作流行歌曲。

② 徐静蔚，2007，p. 90－91。

个音之间的音程，用一种柔软和细致的方式来表达这种深情。总之，以语言陈述为主的作曲技巧与强烈的情感传达相结合，这首歌曲显示了学院派作曲技巧的使用，以及将中国传统文人音乐特点应用到流行音乐写作中的尝试。

谱例 2.6 《绿叶对根的情意》（片段）①



这首作品显示了当时流行歌曲的一个转折状态，将八十年代早期纯粹模仿西方流行歌曲的音乐风格与创新性的本土流行歌曲结合在一起。在 1987 年的现场演出中，毛阿敏的舞台演出②显示了在现代化背景下的一个非常典型的转换风格，可以从很多方面看到当时的流行歌曲表演对港台和西方流行歌曲的模仿。例如，舞台设计有

---

① 转自简谱，http://www.tom163.net/yuepuku/gequyuepu/qizigequ/200605/9579.html，于 2010 年 10 月 1 日登录。

② 根据网站资源评论，这个现场表演在 1987 年左右，http://v.youku.com/v_show/id_XNzI0ODk0NTY=.html，2010 年 9 月 21 日登录。

着当时香港现场音乐会的风格，整个舞台可见霓虹灯闪耀。歌手出现在这个背景的后方，然后慢慢走向前台。配器采用了典型的电声乐器加上很强的鼓点。另一方面，演出在很多方面也显示了大陆音乐家的创新。毛阿敏采用了非常有力响亮的发声方式，与柔软的港台式演唱形成对比。她的舞台风格也保留了当时主流抒情歌曲的一些特征。例如，她穿了一套朴素的深色裙装，保持身躯笔直，唯一的身体动作是抬高右手来表达强烈的情感，始终保持一个庄重肃穆的形象。

III 刘伟仁，八十年代流行音乐工业的一个缩影

第三个经典案例将视线投向当时的流行音乐工业，关注一个在当时的流行音乐工业举足轻重的人物——刘伟仁。他是八十年代早期大陆仅有的三家国有音像公司之一的管理人员。在八十年代中后期，他和其他几位从原单位北京录音器材厂离职的同事一起建立了一家集体所有制的音乐公司，取得了极大的成功。这个案例很好地说明了这一时期非国有音像公司以及非国有艺术团体的流行音乐家的出现对本土流行音乐的影响。从更宽广的视角来看，这个例子将告诉读者，八十年代的音乐工业如何在现代化的过程中变迁，当时的文化热又如何吸引了流行音乐家参与到其中。

在1979年到1984年之间，中国只有三家音像公司，分别为广州太平洋影音公司、上海音像公司，以及北京录音器材厂。它们都是国有企业。刘伟仁是北京录音器材厂的负责人。这家公司于1980年

建立。那个时候,中国还基本处在计划经济时代。设立这样一个公司需要逐层的官方机构的指令和安排。具体来说,国家经委将这一项目委派给国家轻工部,然后这一任务被下达到北京轻工局,再到文教体育百货工业公司,最后到一个研究部门。刘伟仁被委派到这个研究部担任负责人,建立北京第一家生产磁带的工厂。所有的资金都来自于国家轻工局,包括外汇和人民币。①

1978 年到 1984 年是中国音乐工业自改革开放以来的一个起始和准备阶段。当时刘伟仁任职的公司主要生产民间歌曲(来自中国以及那些与中国有着友好邦交关系的国家)、抒情歌曲,以及这些歌曲的流行风格化版本。这一时期,电声乐器例如吉他、贝司、架子鼓,以及声响器材如雅马哈 DX7 和罗兰 60 已被广泛运用到歌曲的伴奏中。另外,来自港台的舞美设计以及其他舞台技术也被运用到现场表演中。自 1984 年起,流行音乐工业发展迅速。这三家国有音像公司的产量已经远远不能够满足市场需求。以北京录音器材厂为例,在 1984 年,这家公司的生产利润达到 384 万元,与这一年在设备上 50 万元的投入相比,其利润是非常可观的。这样的利润空间极大地刺激了音乐工业的发展。1984 年之后,全国新出现了几百家音像公司,更多的专业设备被从国外引入。在这些音乐公司中出现了专业的管理人员和专职音乐家。

① 作者对刘伟仁的个人采访,北京,2008 年 8 月 26 日。

1985 年，刘伟仁不再满足于国有公司相对固守的体制。他和北京录音器材厂的八位同事一起，设立了一个半私人化的公司——中国国际声像艺术公司。这是一家校办企业，隶属于一个公立学校，建立在集体所有制的经济模式之上。与其他国有公司不同的是，这家公司的总经理刘伟仁在一些方面拥有决定权，例如，可以生产什么样的产品。在资金方面，他们必须自筹经费，公司的大部分利润必须上交给公司所附属的学校。

这家建立在集体所有制基础上的音像公司在 1985 年到 1988 年的四年间取得了瞩目的成功。这一时期也是磁带工业在中国的鼎盛时期。当时，百姓主要的休闲方式是看电影、看电视和听音乐。在北京，只有三个电视频道，音乐节目非常少。歌舞厅以及卡拉 OK 还没有成为主流。CD 和播放器也相对昂贵。所以听磁带成为当时人们收听音乐的主要方式。因为对于磁带的巨大需求，这家音像公司有时需要同时指定四家工厂来生产磁带，公司则只负责制作母带以及销售。

自八十年代中期起，这些带有实验性经济模式的音乐公司以及自由职业音乐家的出现刺激和鼓励了本土流行音乐的创作。与当时很多流行音乐家一样，刘伟仁也受到文化热的影响。他们怀有一种强烈的社会责任感和文化意识，渴望能够创作属于他们自己的文化和音乐风格，而不仅仅像早些年那样一味地模仿西方和港台。当国际声像获得成功以后，他开始对一些歌手培训机构提供经济支持，还

组织了一个流行音乐创作沙龙，举办各类西方音乐或者传统音乐的音乐会。

刘伟仁的公司还与当时的一家声乐培训机构——谷建芬声乐培训中心长期合作。谷建芬声乐培训中心也是一家半私人公司，隶属于中央民族歌舞团。两家公司合作的模式今天看来有点不平等。谷建芬声乐培训中心的歌手可以被国际声像无偿使用，以回馈它的经济支持。国际声像聘请了专职作曲家为歌手量身创作歌曲，并且为这些歌手提供好的包装和市场推广。部分因为受益于这样的合作，很多歌手日后获得巨大的成功。在八十年代，音乐产品的流通还处在一个非常原始的阶段。很多小型的磁带店通常都在门口放上两个大喇叭，不断播放当时新推出的歌曲，听众觉得好听，就会进去买这些磁带。

当时，国际声像聚集了一个强大的专业作曲家队伍，分成专职和业余两类。这些作曲家获得的薪酬按照当时的标准看非常可观。例如，作曲家李黎夫是公司的正式员工。当时，他配器的专辑，每张专辑每销售超过十万张就可以得到五千元人民币。相较于当时普通人一二百元人民币的月收入，这是一个非常诱人的数字。除了高收入，李黎夫还得到了公司分发的一套房子。

国际声像最重要的贡献是为本土流行歌曲体裁西北风的出现提供了重要条件。当时，国际声像联合谷建芬声乐培训中心组织了一个音乐家沙龙，称为大木仓沙龙。这个沙龙自 1987 年 3 月的一个周

末在北京郊区怀柔的一个宾馆开始举行，运营了两年。来自全国的作曲家、词作家以及歌手被邀请到沙龙中，借此机会交流他们的新作品，并借此发现潜在的合作者。一些来自音乐学院的学院派作曲家，如上海音乐学院作曲系的师生也被邀请。在沙龙的第一次聚会上，与会者听了当时的小样带《信天游》（解承强作曲，程琳演唱）获得启发。在场的作曲家觉得这是一个很好的歌曲写作模式，例如，歌词中的文化评论、旋律和发声上的传统民间元素，以及西方流行歌曲的节奏和配器。虽然作曲家们在会上没有对这个曲子展开直接的讨论，但是他们都心存了一些想法。在沙龙的第二次聚会上，一些日后非常流行的西北风歌曲诸如《我热恋的家乡》《黄土高坡》等被创作出来。

非常有趣的是，刘伟仁还致力于提升流行音乐家的商业意识，积极向他们灌输商业理论，这在当时是非常有开拓性的。例如，刘伟仁在1988年3月举行了一个名为“音乐系统工程”的讲座。参会者包括许多知名的音乐家如谷建芬、徐沛东和付林。在论坛上，刘伟仁将生产一般物品的系统理论运用到了音乐工业上。例如，好的音乐产品依赖于歌词、音乐、配器、营销和流通五个环节。同时，刘伟仁还积极探索了当时的流行音乐市场。在八十年代，有关音乐产品的广告和营销是被禁止的。当时一些热播的电视连续剧的主题曲都是由国际声像的作曲家创作，由谷建芬声乐培训中心的歌手演唱。国际声像将其他一些作品跟这些主题曲放在一起制作专辑，在这些电视连

续剧在各地热播之后紧接着进行磁带的销售。由于观众已经在电视连续剧反复播放的过程中熟悉了这种音乐,所以他们很快就接受了这一新体裁。在很大程度上,这些连续剧的广告作用帮助磁带获得了好的销量。

在1988年,国际声像开始走下坡路。中央广电总局认为该公司在具体运营上完全表现得像一个纯私人公司。总局下发了几次文件,要求刘伟仁关掉公司。同时,对外声称国际声像生产的磁带是非法的,要求各地分销商不要去买。这样的对峙持续到了1990年,国际声像的运营执照被吊销,公司解散。

刘伟仁和国际声像的创业轨迹为读者提供了一个八十年代流行音乐工业的一般化图景。即,自八十年代中期起,音乐工业的迅速发展以及当时相对宽松的文化政策导致了非国有的音乐公司、自由身份的流行音乐家、非官方的音乐沙龙以及表演群体的出现,并使得西北风成为一个广为流行的本土体裁。

第三章　文化再平衡：传统与西化

理解贯穿整个二十世纪的现代性与民族主义之间的矛盾，是理解流行歌曲中传统与西方音乐元素相结合的第一步。民族主义与现代化过程总是相伴相生。上世纪二十年代初，中国学者提出“现代化”一词。之后，这个词在三十年代的知识分子中，尤其是那些民族主义者群体间，激起了广泛的争论。置于当时反殖民主义的社会和文化背景下，“现代化”一词被民族主义者用来推进科学和文化上的激进改革，以抵抗外来入侵。建国以后，中国在将近三十年间基本处在一个闭关状态。期间，现代化一词变得无足轻重，民族主义也相应呼声甚微。自改革开放之后，中国再一次回归到现代化进程。长时间与外面世界的隔断，尤其当意识到中国与西方国家在科学技术和政治体系等方面的巨大差异之后，国人非常饥渴地向西方国家学习

各类知识。这种致力于国家富强的渴望使得八十年代早期经历了一个纯粹向外面世界学习的阶段。这种纯粹学习的现代化过程被布鲁诺·内特尔(Bruno Nettl)称为“西方化”(Westernization)。[①] 然而，自八十年代中期起，这个纯粹“西方化”的进程威胁到了本土文化的生存，民族主义者开始呼吁向中国传统文化回归。

这是民族主义者在现代化过程中遭遇的一个难题。一方面，他们从现代化过程中获益，同时，他们极力想要保持本土文化。在这样的处境中，一个在传统与西化间的文化再平衡的诉求出现在很多文化产品中。流行音乐家们在现代化过程中试图保持“自己的”文化，创作本土流行歌曲体裁而非纯粹地介绍西方或者港台的歌曲。在这样一种目标驱动下，八十年代的歌曲拥有一些共同特征。民族主义成为歌曲中的普遍主题，例如歌曲《血染的风采》和《绿叶对根的情意》。被视为中国文化的根的中国传统音乐风格(主要是民歌和戏曲)被频繁运用到流行歌曲中。而西方音乐风格主要被用来烘托一种现代性和时尚感。

本书将会关注八十年代现代化过程中的一些重要话题，包括：民族主义和现代化如何相互联系和妥协？民族主义、文化热以及寻根运动对流行歌曲有哪些影响？考虑到中国独特的现代史，流行音

---

① Bruno，2005，p. 433。

乐家们对传统的寻求走到了哪一步？是否可以将音乐上传统与西化的结合称为一种现代性？其中，民族主义又起到了什么作用？

回答这些问题，首先要把民族主义和现代化看作一对相依相存的概念，将它们置于中国自上世纪初第一次打开国门到八十年代这一整段的现代历史中。歌曲《重整河山待后生》其内容上的民族主义和音乐上的现代性使之成为一个很有说服力的代表。接着，从歌曲创作历史的角度来追溯八十年代流行歌曲中音乐风格的来源。读者将会发现，八十年代流行音乐家对中国传统文化的追求并没有全部实现，因为年轻一代的知识分子和流行音乐家都成长于中国传统的文人审美被禁止的“文化大革命”时期。换句话说，八十年代流行歌曲中传统文化的根基更多地建立在新民主主义文化上，而非五四时期民族主义知识分子试图复兴的儒家传统和文人审美。

民族主义 vs. 现代化

> （民族主义者意识形态化的任务）是尝试解决“本土的生活方式”和“时代精神”这两个极具吸引力的概念的内容、影响力和相互关系。强调第一个概念要观察本土的习俗、已确立的机构，以及一些共同体验的整体，也就是说，去观察“传统”、“文化”、“民族特征”，甚至是“种族”，这些都是寻求一个新的身份时的根基。当要强调第二个概念时，是去感知我们这个时代的

一般化的历史轮廓，尤其是这段历史中被视为整体导向和意义的轮廓。①

美国著名人类学家克利福德·吉尔茨（Clifford Geertz）指出了民族主义者不得不面对的两个相互缠绕的问题：保持传统的根（“本土的生活方式”）和追求现代化（“时代精神”）。在这两个追求之间设立一个适宜的关系是民族主义者的主要任务。在某种程度上，他们是协调传统与现代化之间矛盾的一个中介。这个观点受到法国社会学家阿兰·特莱尼恩（Alain Touraine）的支持。他将民族主义者形容为一台为未来和现代化服务的驱动历史和传统的“机器”。②

然而，在中国历史上，民族主义在很多场合表现为在现代化过程中拷问民族和传统身份的一个附属品和衍生物。这与美国音乐人类学家菲利浦·波尔曼（Philip Bohlman）有关欧洲民族主义音乐的观点相似。波尔曼认为：“民族主义主要伴随现代性出现，其背后是西方化。”③有时候，民族主义似乎是抵抗而不是欢迎现代化。在八十年代，中国的民族主义者在保持“本土的生活方式”与“时代精神”之间的平衡时遇到了困难。美籍华人学者梁铭越在著作《亿万人的音乐——对中国音乐文化的介绍》（*Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture*）中写道：“即使在今天，在继续推进现代化的同

---

① Geertz，1973，p. 240－241。

② Touraine，1992，p. 161。有关阿兰·特莱尼恩的观点摘自，Lee，1995，p. 103。

③ Bohlman，2004，p. 91。

时保留传统的根仍然是艺术中的一个难题。"[1]在八十年代，当中国整个的音乐文化试图追赶"时代精神"的时候，人们在保持那些可以显示民族身份的传统艺术和丰富的文化遗产时遇到了困难。八十年代的流行歌曲也受到民族主义和现代化之间的合作和冲突两方面的影响。

德国音乐史学家卡尔·达尔豪斯(Carl Dahlhaus)认为，音乐中的民族主义在有关一个民族的质量中是非常明显的，被称为"音乐声响中的民众精神"。[2] 在音乐的民族主义中，很多民间音乐的使用可被视为"为表现一个民族/国家的更崇高的目的、面向适宜文化的一个人工制品"。[3] 在中国八十年代流行歌曲中，音乐的民族主义主要表现为一个自上而下的形式。主要由国家和知识分子发起，以表达他们保留民族身份的强烈愿望。在这一点上，它不同于东欧的音乐民族主义。后者正如波尔曼提出的那样："民族主义不再以从国家机构或者意识形态开始这样的从上而下的形式来使用音乐。"相反，民族主义"更多地使用从民间出发的形式"。音乐家或者观众自发渴望从非官方的视角和渠道来发起文化运动。[4]

中国的民族主义在解放前时期经历过与其他国家一样的历史阶

---

① Liang Mingyue, 1985, p. 136。

② Dahlhaus, 1980, p. 101. 转引自 Bohlman, 2004, p. 11。

③ Bohlman, 2004, p. 11。

④ Bohlman, 2004, p. 11。

段，同样地都有大众支持和参与。[1] 例如，中国在二十世纪初经历了一个去殖民化历史的民族主义初级阶段，这与世界上很多国家相同。不同的是，中国有一个非常长的革命时期。这个时期对音乐民族主义的内容和形式都有深刻的影响。就音乐的内容来说，毛泽东时期的影响赋予了民族主义很多与革命相联系的意义。就音乐的形式而言，新民主主义文化和延安座谈在革命区将音乐的民族形式导向到了一个以农民为主导的民间音乐，而不是导向那些被认为是正统中国音乐的文人音乐传统。这种与革命相关的民族主义在八十年代中后期的流行歌曲中被很好地体现出来。那些“保卫祖国”、“献身祖国”的歌词在歌曲中出现得非常频繁。同时歌曲中多有悲痛的、尊严的和激情的氛围。中国北方（中国革命开始之后的政治中心）的民歌被广泛地采用。

“现代化”与“西化”是两个不同概念。布鲁诺·内特尔认为，这两者的差异主要体现在对待西方影响的不同方式。也就是说，现代化是指用西方技术和知识来保持传统文化，西化是指直接“买”进西方的价值和概念。[2] 在西方影响进入的最初阶段，中国学者可被认为运用了西化的方式。在二十世纪初，中国初次对世界开放，西化这个词随之出现。那时候，吸引国人的西方技术是民主和科学，而西化

① Geertz，1973，p. 240。

② Nettl，2005，p. 432－433。

这个词也被称为“欧化”①以及“新化”②。在三十年代，学者意识到西化是把中国引向现代化的一种方式，术语“现代化”③开始被广泛使用。

在音乐领域，现代化与西化这两个概念之间也存在不同。在本书中，“西方化”或者“西化”一词指代对西方音乐风格的采用，例如，在创作、发声以及配器中的技术。这一章的标题“文化再平衡：传统与西化”就是基于这种理解。音乐家们在各种采访和自述中习惯于说，他们采用了西方的创作技巧，例如和声进行、曲式、音阶以及配器，包括三十年代的艺术歌曲创作者萧有梅和赵元任，以及八十年代的流行音乐家如崔健、郭峰。而“现代化”一词通常被用来形容音乐家们所追求的“时代精神”。它是音乐家们将西方音乐元素结合到本土风格创作中的一个动力，旨在获得一种时尚感和更新感。例如，八十年代的本土流行歌曲体裁西北风采用了当时西方迪斯科舞曲的配器模式，结合了中国西北部民歌的旋律和发声风格。这种技术手段是作曲家在创作流行歌曲时追求现代化的结果。

---

① 陈独秀，1915，“西化”这个概念出现在《宪法与孔教》，《新青年》第二卷，第三号，引自罗荣渠，1990，p. 5。

② 梁启超，1916，引自罗荣渠，1990，p. 4。

③ 胡适在英文论著《文化的冲突：中国基督教新书》（*Conflict of Cultures*, *China Christian's New Book*, 1929）中首次使用“全心全意的现代化”（Whole-hearted modernization）一词。之后，“现代化”这个术语广泛出现在文章《中国的现代化议题》（申报月刊，第二卷，第7号，1933年7月）。引自罗荣渠，1990，p. 13－14。

民族主义是在现代化过程中出现的。每当中国在面对广泛的西方影响而觉得民族身份受到威胁时，民族主义就变得强盛起来。这也解释了为何八十年代民族主义表现为一种强烈的爱国主义，例如，对祖国的深情热爱以及愿意为之牺牲的愿望。因为受到革命时期音乐产品的深远影响，这种爱国主义与革命记忆相联系。同时，八十年代的文化热中，以复兴中国传统文化为主旨的寻根运动是一个重要主题。① 在很大程度上，这种试图寻找传统的根的努力与以北方民歌为主的音乐风格以及革命时期的文化干预相联系。因而，八十年代中期新兴出现的流行歌曲显示了民族主义、现代化和革命时期的相互影响。与革命相关的民族主义内容，在旋律和发声方式上采用北方民歌旋律以及运用西方的配器，这些都被同时运用到歌曲写作中。以下的歌曲案例用来支持这些观点。

歌曲：《重整河山待后生》②

电视连续剧《四世同堂》的主题曲《重整河山待后生》创作于

---

① 寻根运动是八十年代主要表现在文学和电影领域的一个大型趋势。流行歌曲体裁西北风可被视为其在音乐上的一个分支。以寻根运动的文学为例，特定的社会背景被那些位于边远的落后地区和想象中的小山村中的文化社团所替代。对很多中国人来说，属于这种风格的歌曲是一种重新建立与过去的联系的媒介，或者说，是一种重新获得新的集体身份感的媒介。（Ling Mu，1995，p. 425；Baranotich，2003，p. 20－21）

② 这首曲子的记谱和分析源于《南腔北调大汇唱》，1983，中国国际声像艺术公司。磁带：XL－1027。

1984 年，是八十年代民族主义精神的代表作品，可被称为“音乐的民族主义”。西方音乐的标准词典将音乐民族主义归为十九世纪的运动，是基于这样一种理念，即，一个“作曲家应该通过吸收他自己国家的民间旋律和舞蹈节奏以及选择他自己国家的历史和生活场景来使其作品作为一种民族或者种族的表达”。[①]《重整河山待后生》这首歌曲在很多方面满足这个定义，例如，采用中国传统民间音乐体裁京韵大鼓的旋法和发声方式来表达民族特质，陈述发生在近代史上的一个特定的战争事件，中国人民奋起救国。另外，这首主题歌也很好地反映了音乐家追求现代性的渴望以及受到的革命影响。例如，其旋律、节奏以及发声方式让人感觉是一首典型的流行歌曲。同时采用了西方的交响乐伴奏，通过繁密雄壮的织体来表达一种强烈的民族主义感。

歌词

电视连续剧《四世同堂》改编自老舍写于 1950 年的同名小说。故事聚焦于北京的一个普通家庭在八年抗战期间的生活历程，陈述了他们的遭遇，以及对生活的自我尊重和对死亡的反思。连续剧重温了一段让所有中国人感到悲伤、愤怒和羞辱的历史时期，试图激发国人勇敢向上的精神。歌词描述了一个家庭在抗日战争中的生活事

① Apel，1975，p. 564。

件：年轻人为国捐躯，其家人陷入悲伤的回忆中（谱例 3.1）。整首歌曲传达出一种舍小家保大家的庄重深沉的情感。歌词很好地暗喻出这样一种为了重生而战的家国情怀。

谱例 3.1 《重整河山待后生》①

千里刀光影，
仇恨燃九洲。
月圆之时人不归，
花香之地无和平。
一腔无声血，
万缕慈母情。
为报国耻身先去，
重整河山待后生。

歌词是两段式，每一部分都由两句五言和两句七言组成，显示出中国传统诗歌的典型形式。精简的用词非常文人化，但是易唱易懂，很好地显示了精英文化与大众文化的融合这一个八十年代歌词的显著特点。

音乐

作为一首主题曲，整首歌曲的内容和情绪在创作前已经确立。

---

① 歌词摘自王瑞江，李玉珍，1992，p. 131－132。

电影的音乐导演雷振邦是一个有着三十余年电影歌曲写作经历的音乐家。他的很多作品采用了鲜明的民族音乐元素来配合电影内容。作为一名在传统音乐方面有着深厚造诣的音乐家，雷振邦熟知如何将传统风格结合到歌曲写作中。当被邀请为连续剧写主题曲时，雷振邦认为京韵大鼓是一个很好的选择。① 首先，京韵大鼓是中国北方流行的一种传统说唱体裁，其特点是易唱易懂。第二，这种体裁运用了传统北京方言。这种语言不仅适合陈述发生在北京的故事，演唱时也非常自然，因为中国绝大多数流行歌曲都是使用普通话作为歌词。第三，京韵大鼓拥有响亮而极富感染力的音调，与抗日期间中国人的精神状态非常吻合。有趣的是，雷振邦并没有自己来创作这首歌曲。相反，他邀请了两位年轻作曲家，以配器著称的温中甲以及创作了一些知名主题歌曲的雷蕾，雷振邦的女儿。这样的合作奠定了一个主导思想，就是，雷振邦选择了一种与连续剧主题和情绪都相适宜的传统音乐风格；雷蕾将流行歌曲的写作与京韵大鼓相结合使得歌曲易于演唱，趋向流行化；温中甲主要负责该曲的配器，采用西方交响乐队编制使其具有“时代精神”。

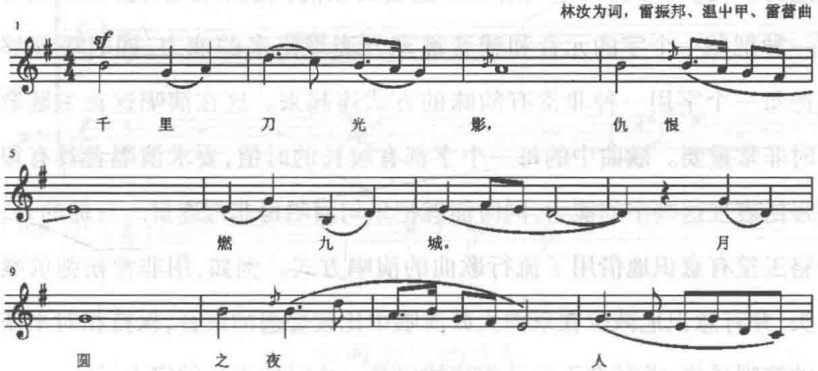
如谱例 3.2 所示，这首歌曲在很多方面采用了京韵大鼓的旋法。首先，每一个长的乐句由两个成对的小乐句（1—3 小节，4—8

① 这一信息源于对雷振邦女儿雷蕾的采访，马健龙、雷蕾，2002 年 5 月 7 日。

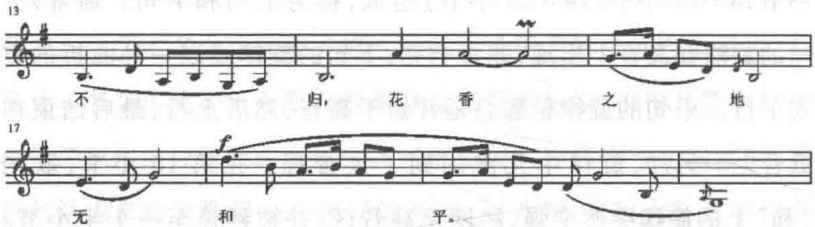
小节，8—14 小节，14—20 小节）组成，称为上句和下句。通常，上句的旋法在高音上出现，非常响亮，下句的旋律线以一种曲折的方式下行。乐句的旋律轮廓总是开始于高音，然后上行，最后结束在低音上。另外，旋律中几次用到了大音程。在第 18 小节，歌词“和”上的旋律突然变强，跳跃至高音区，并被延长至一个半小节。这是京韵大鼓的结尾句中典型的甩腔创作技巧。另外，这首曲子运用了 4/4 拍和很多装饰音，这些都遵从京韵大鼓最基本的板式。同时，也可以看到西方的旋律创作技法。例如，有很多半音的乐句，如第 2、第 4 和第 5 小节，以及受革命时期群众歌曲影响的下行级进乐句的采用。

谱例 3.2 《重整河山待后生》（片段）①

林汝为词，雷振邦、温中甲、雷蕾曲



① 转自简谱，王瑞江、李玉珍，1992，p. 321－322。

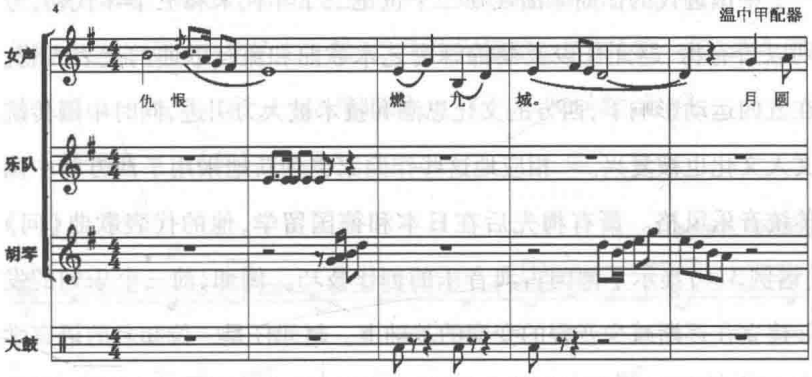


就发声方式而言，表演者骆玉笙是知名的京韵大鼓表演者。她的声线结合了女高音的音域和女中音的音色，使得她能够在高音区保持雄壮有力的声线，而在中音区用一种优美感人的方式演唱。在1984年，她正好70岁。作为一名老者，她非常独特的音色很好地传达了遭遇过的痛苦和艰难。在演唱时，骆玉笙有意识地改变了传统京韵大鼓中有说有唱的表演方式。这种变化增强了她表演的情感表达力。尤其，作为一个有着深厚造诣的京韵大鼓表演家，骆玉笙具有一种把每一个字的元音和辅音都充分表现出来的能力，同时还能够把每一个字用一种非常有韵味的方式连起来。这在演唱这首主题歌时非常重要。歌曲中的每一个字都有较长的时值，要求演唱者具有很强的表现这些字的能力，同时能够把乐句演唱得非常连贯。有趣的是，骆玉笙有意识地借用了流行歌曲的演唱方式。例如，用非常松弛的喉头，并有意识地减少在京韵大鼓演唱中比较普遍的颤音，保持相对平淡的演唱风格，尤其在下行的旋律线以及一个时值很长的字上。

这首歌曲同时采用了西方交响乐配器和京韵大鼓中常用的中国

传统民间乐器大鼓和胡琴。交响乐配器主要出现在每一乐句的结束部分，旨在渲染一种戏剧性的音响效果，以增强剧中试图传达的民族主义士气。大鼓和胡琴主要运用在演唱部分。大鼓通常出现在需要强调的字上；胡琴则主要用来装饰那些时值比较长的字，使得句与句之间更加连贯（见谱例 3.3）。演唱者处在一个主导位置上，听众始终可以听到清晰的旋律线；配器主要出现在歌词之后，更多地表现为对旋律线的一种装饰。这种配器方式在中国传统民歌和戏曲中非常典型。

谱例 3.3《重整河山待后生》（片段）



中西音乐的交融

将中国和西方传统音乐风格相结合的源头可被追溯到二十世纪

初的学堂乐歌。[1] 这一体裁没有显示很多作曲上的成就，多数歌曲直接借用西方和日本歌曲的旋律。当时的知识分子和教育家在借用的旋律上填上那些表达科学和文化启蒙意图的歌词。也有少量作品选用了中国传统音乐旋律，例如，李叔同的《祖国歌》借用了民间音乐《老八板》来配上歌词。[2] 学堂乐歌更倾向于选用西方的歌曲旋律，因为当时学堂乐歌的主要歌唱群体是城市中的青年学生和知识分子。那些采用中国传统文人和民间音乐的歌曲主要针对工人和普通市民，旨在提高他们的民族主义士气。[3] 歌曲《满江红》运用了古代一首意境相同的诗歌作为歌词，表达为国捐躯的爱国主义精神。

中国近代的作曲家出现在二十世纪二十年代末和三十年代初，分别以萧有梅、赵元任以及黎锦晖为艺术歌曲和流行歌曲的代表人物。在五四运动影响下，西方的文化思潮和技术被大力引进，同时中国传统文人文化也被复兴。[4] 相应地这些作曲家也创新地采用了西方和中国传统音乐风格。萧有梅先后在日本和德国留学，他的代表歌曲《问》（谱例 3.4）显示了德国古典音乐的创作技巧。例如，前三个乐句的发展建立在逐渐减少音程的变奏的基础上。赵元任是一位知名的语言学家，熟知中国各地方言的特点以及不同的声韵和音韵。在《新诗歌集》

---

① Jones，2001，p. 32－33；也可参见一些近现代音乐史的中文文献。

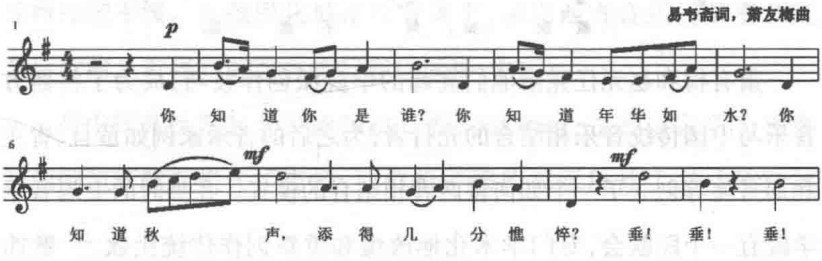
② 李雨辰，1992，p. 3。

③ Tuohy，2001。

④ 罗文渠，1990，p. 2－4。

中，赵元任就西方和中国传统音乐的不同特点做了比较，提出了如何学习和采用西方的创作技巧、如何将之与中国的音乐风格相结合来创造一种“中国的气派”。① 就如何创造“中国的气派”这一问题，赵元任提出的方法是，探索中国风格的和声，在中国五声音阶的基础上创作旋律，根据中国语言的声韵来考虑旋律和歌词之间的关系。这里列举他的歌曲《教我如何不想他》。整首歌曲的旋律建立在五声音阶的框架上（谱例 3.5）。每一段的最后一个乐句“教我如何不想他”借用了京剧原板西皮中的过门进行变奏。同时，整个旋法都按声调作曲。例如，在歌词中有双元音的词如“教”（第一小节），“想”（第二小节）都用附点音来强调。同时，该曲也采用了西方的作曲技巧，例如，使用在中国传统音乐中较为少见的 3/4 拍，以及较为频繁地转调（第一段，E 大调；第二段，E－B；第三段 e－G，第四段，e－E），以及弱起，等。②

谱例 3.4　《问》（片段）

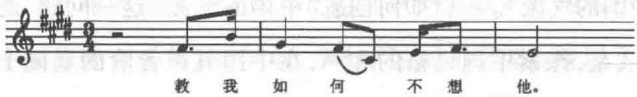


① 赵元任，1933，前言。

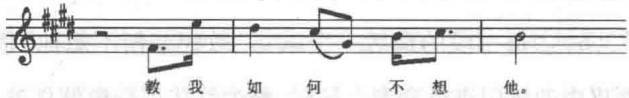
② 就这首曲子分析的参考文献为：杨祎，2008，p. 74；屠静英 2008，p. 241－243。

谱例 3.5 《叫我如何不想他》(每一段的最后一句)

第一段



第二段



第三段

第四段

萧有梅和赵元任凭借他们高超的学院派创作技巧，成为了将西方音乐与中国传统音乐相结合的先行者，为之后的音乐家例如黄自、青主和刘雪庵等创立了一个如何将两者相结合的模式。在当时的上海音乐学院有一个民歌会，专门学术化地改编和重新创作传统民歌。[①] 歌曲

① 凌瑞兰，1992，p.19。

《康定情歌》(江定仙)以及《在那遥远的地方》(王洛兵)都是非常成功的作品。这些用学院派技巧创作和吸收西方以及民间音乐风格的作品成为音乐会和教科书上的优秀曲目。

与萧有梅和赵元任同时期的黎锦晖成为流行音乐领域的先行者。他的流行歌曲通常运用西方的和声进行、配器以及节奏模式,加上中国的民间歌曲旋律。黎锦晖收集了几千首民间歌曲,在幼年时期还学习了古琴等一些民间乐器。这些音乐积累使他能够很好地将民间音乐素材结合到流行音乐中去。与萧有梅和赵元任不同的是,他的写作对象主要是城市的普通民众,[①]许多作品吸收了那些为底层民众喜爱的民间音乐旋律。《桃花江》就是这样一首作品。[②] 黎锦晖的流行歌曲经常在上海以及一些殖民城市的俱乐部和舞厅中演唱。为了提高其娱乐性,黎锦晖采用了那些生动的让人兴奋的西方舞蹈节奏。因为与西方音乐相比,中国汉族民间音乐中的节奏相对显得比较平缓。在殖民化城市的背景下,采用西方音乐的节奏和配器使歌曲具有强烈的西方流行音乐风格。[③]

当中国开始发起全民族的抗日救亡运动时,这些以娱乐为首要目的的流行歌曲失去了市场,让位给了那些显示民族主义斗争精神

---

① 付林,2008。

② 金兆钧,2002,p. 24 - 26。

③ 有关黎锦晖流行音乐创作的信息,可参看:夏滟洲,2001;Baranovitch,2003;Jones,2002。

的群众歌曲。同样，这些群众歌曲结合了中西方音乐素材。例如，聂耳的《义勇军进行曲》吸收了西方国歌的音乐风格，《大路歌》采用了中国民间歌曲体裁号子的音调，[①]目的都是为了提高士气。冼星海借用了西方音乐中康塔塔的形式创作了四部康塔塔，结合了合唱、独唱、二重唱和三重唱，同时吸收了中国民间音乐风格诸如号子和说唱。[②] 为了描述延安人民的工作和战争生活，冼星海采用了当地的民歌旋律，例如，《生产大合唱》(1939)采用了民歌《二月里来》和《野酸枣刺》。[③] 冼星海的作品为之后的革命歌曲设立了一个模式。在1942年延安座谈之后，很多音乐家都采用西北民间音乐进行创作。

解放后，流行歌曲几近销声匿迹，革命歌曲成为绝对的主流。尤其在"文革"时期，很多带有西方和传统音乐风格的作品被认为与腐朽的封建主义以及西方资本主义的意识形态有关，被全面地禁止。那些广为传播的歌曲体裁，主要是采用了西方的美声唱法和交响乐配器。抒情歌曲中正统的艺术歌曲演唱方式在很大程度上吸收了西方的美声唱法。正如在1957年的声乐教育全国会议上呼吁的那样：自从传统的欧洲演唱方式进入中国，它经历了一个长期的发展阶段，

---

① 陈秉义，1994，p. 9。

② Han Kuohuang，2001，p. 374。

③ 李雨辰，1992，p. 17。

现在已经开始与中国民族艺术传统相结合了。[1] 另外，交响乐的形式被广泛引进来建立现代中国管弦乐。作为一种新的民族形式，传统乐器也被发展和改制以适应新的音乐曲目和技术。[2] 在“文革”期间，西方管弦乐队在样板戏中主要被用作“配器的一个骨干和支柱，提供一个厚重的、戏剧化的和英雄性的音色”。[3]

被选择的传统文化

八十年代的流行音乐作曲家在现代化进程中为了保持传统的根，在创作中采用西方流行歌曲技法，并融入中国传统音乐风格。有意思的是，在意识形态和音乐上，他们的作品在很大程度上与革命歌曲相联系，而没有体现与五四时期的艺术歌曲和流行歌曲之间的联系。

将八十年代的流行歌曲与二三十年代的艺术歌曲和流行歌曲做一个比较的话，一般来说，在五四时期传统文化复兴运动和八十年代寻根运动的影响下，这两者的创作手法都是将中国传统音乐融入到歌曲写作中。例如，在三十年代，赵元任通过保持五声音阶的旋律以及按照中国语言的声韵作曲来建立一种“中国风格”，当时的“山歌

---

① 引自 Miao Ye，1994；直接引自 Tuohy，2001，p. 114。

② Witzleben，2001，p. 91。

③ Liang Mingyue，1998，p. 158。

社”运用学院派手法来改编民间歌曲。在八十年代中期，流行歌曲体裁西北风吸收了陕北的民间音调和演唱风格，囚歌在很大程度上吸收了中国北方的市井小调。但更确切地说，五四运动时期的赵元任和萧有梅等人将视线投向中国传统文人音乐，显示了中国古典文人的审美，尤以儒家为代表。这一时期的流行音乐家诸如黎锦晖则运用了中国南方的城市民间音乐体裁，在历史渊源少有受到政治的影响。① 与之相反，八十年代寻根运动中的抒情歌曲和流行歌曲都将北方民间音乐风格解释为中国文化的根，都忽视了文人音乐风格以及南方的民间音乐风格。正是基于这样的差异，与五四时期的音乐家相比，八十年代的流行音乐家没有传承中国文人传统。接下来让我们深入思考这个影响：中国文人的传统文化是什么？八十年代流行歌曲中又包含了哪些传统文化？

一般来说，中国传统文化的主流包括儒家、道家、儒道结合、儒法结合等等。② 其中，儒家无疑构成了最核心和基本的元素，几千年来被视为正统的意识形态。儒家文化被视为中国传统的文人文化。在五四时期，当西方文化被引入中国，知识分子思量如何协调西化与保留传统文化之间的关系，试图为中国寻求一条发展之路。当时的知识分子对文化的重视要远远地超过科学、技术和政治这些在现代化

① 陈小奇、陈晓红，2008，p. 100。

② 郭双林，2004，p. 14。

过程中同样重要的方面。由此，在当时对待西化的过程中存在一个方法论上的问题。这样一个在现代化过程中以文化为中心的状态与中国传统文化的自身特点有关。根据儒家文化的阐释，作为一个中国人，最应该关心的是保持中国文化和文明的连续和一致性。正是基于这样一种理念，中国人在历史上经常从文化的角度用“华夏”和“夷狄”来区分中国及以外的区域。① 这样一种文化决定论的理念对各个历史时期的知识分子都非常有影响力。例如，著名学者梁漱溟曾经这样论述道：“中国的失败是文化的失败，西洋的胜利也是他们文化的胜利。”②

可以这样理解，五四时期复兴的中国传统文化是基于延续了几千年的儒家文化。这一时期的音乐创作也主要在复兴和回归中国传统文人的音乐风格。尽管五四时期正处在连续的战争状态，那一时期的音乐家仍然经常在歌曲写作中采用一种非常温文的音乐风格。这样一种温文的感觉实际上是遵从以孔子为代表的儒家的音乐意识形态。那就是，无论悲伤还是欢乐，好的音乐应该用一种克制的方式来表达。例如，在歌曲《问》中的最后一句歌词：“你知道今日的江山，有多少凄凉的泪？”尽管歌词运用了提问的方式去质疑当时非常悲愤忧患的状态，但是音乐安静和克制，给人一种温文尔雅的感觉。

---

① 冯友兰，1985，p. 221－223。

② 梁簌溟，1949。

这样一种文人审美也可以在当时改编的民歌中发现。例如，由上海音乐学院山歌社改编的耳熟能详的情歌《康定情歌》和《在那遥远的地方》，虽然都是情歌欢乐上扬的曲调，但音乐仍然表现了非常温文的感觉。

相反，八十年代知识分子的一个显著特征就是“激情”。[①] 因为受到革命时期意识形态和民族主义的影响，很多知识分子和艺术家将激情视为那十年的典型特征。[②] 当中国在现代化过程中遇到阻碍和困难，当国人遇到文化和身份认同的危机时，这种激情都伴随着一种“悲伤”的音调。在八十年代中后期的流行音乐创作中，悲伤的音调非常典型。《血染的风采》《重整河山待后生》以及很多西北风歌曲都具有这个特点。与五四运动时期的歌曲相比，八十年代的流行歌曲用一种非常鲜明的方式表达了这种激越和悲伤。这种差异源于漫长革命时期对中国传统文人文化的严重抵制。传统的文人文化被切断，并被一种革命意识形态的文化所替代，直接影响了八十年代的流行歌曲创作。

简言之，在革命时期盛行的新民主主义文化成为一种主流，并抵制其他的文化类别，深刻影响了八十年代的知识分子和流行音乐家。在第二章中出现的“年轻一代流行音乐家”的概念指代那些成长于

---

① 查建英，2006，p. 4。

② 作曲家徐沛东和诗人北岛都提到了八十年代典型的激情、理想主义和浪漫主义情绪。（作者对徐沛东的个人采访，北京，2008 年 8 月 27 日；查建英，2006）

“文革”时期并在八十年代中后期成为流行歌曲创作生力军的一代人。正是这一批音乐家，努力推进和追随寻根运动，试图创造一种本土的文化样式来抵制西方的影响。正如作曲家徐沛东所说：“那个时候，多数流行音乐家不满足于当时的文化倾向。在他们之间激起了一种创作新作品的强烈动力。”①然而，他们试图寻求中国传统文化的根的努力被限制转嫁到了革命时期设立的新民主主义文化的根，因为他们生于长于这样的文化中。正如诗人北岛所说：“其实八十年代的理想主义没有把根扎得很深。那时生长于‘文化革命’的知识分子刚刚立住脚，并没有真正形成自己的传统，自‘五四’以来这种传统一再被中断。这是一个民族的精神命脉。任何国家在现代化的转型期都经历过商业化的冲击。如何保持以不变应万变的知识分子传统，是值得我们反省的。”②

在音乐上，儒家文化和新民主主义文化之间的本质区别在于表达欢乐和悲伤这些情感的不同方式。在中国传统的文人文化中，很少使用非常强烈的情感表达，而革命时期的歌曲常常表达炽热的爱、极端的恨以及爱国的激情。样板戏就是一个很好的例子。戏剧中的很多主人公都显示了对党强烈的爱和对敌人极端的恨。为了表现这些极端的情感，高而硬的音调和洪亮有力的发声方式被使用。在配

---

① 作者对徐沛东的个人采访，北京，2008 年 8 月 27 日。

② 查建英，2006，p. 89。

器上，那些原来在民间音乐中典型的单一伴奏的乐曲被改编过的当代西方现代交响乐所替代，用以追求一种非常浓密的声响织体。歌曲《重整河山待后生》就是一个代表。

八十年代流行音乐家作曲家对传统音乐的寻根运动受到革命文化的影响。这种影响通过两种途径得以实现。第一，八十年代的政治意识形态与之前的阶段存在连续性。苏独玉（Sue Tuohy）指出："尽管意识形态时时发生变化，但是，在中国音乐作品的隐喻中，社会主义结构始终保持中心地位。"①第二，八十年代的音乐教育是保持其中心地位的一种手段。那些革命体裁被改编成更符合时代审美的歌曲形式。②

那么，八十年代流行歌曲中的传统内容又是什么呢？这里需要再次追溯到毛泽东时代。在1964年，周恩来总理提出了在音乐创作中的"三化"：革命化、民族化和大众化。③ 在这三化中，传统的内容与民族化和大众化相联系。"文革"期间消除的文化意味着消除了那些与之前意识形态相关的传统。那些与儒家文化联系紧密的精英和古典思想成为大众化过程中的一个障碍。在消除了那些精英和古典音乐风格之后，音乐民族化的内容就只剩下了那些乡村民间歌曲、当地戏曲和民谣，以及那些在革命意识领域中相似的体裁。八十年

① Tuohy，2001，p. 113。

② Rees，2001，p. 414。

③ 作者对付林的个人采访，北京，2008年9月1日。

代的寻根运动在音乐上与被割裂之后的传统相联系，在流行歌曲写作中也可以发现与乡村民歌、戏曲和民谣非常紧密的联系。

传统音乐风格的核心因素

八十年代流行歌曲中采用的中国传统音乐风格的体裁包括：乡村民谣、西北风、摇滚、囚歌以及一些抒情歌曲。在这些体裁中出现的传统风格主要是民歌和当地戏曲，少有与中国传统儒家或者文人文化相似的因素。抒情歌曲是显示这些革命文化影响的很好案例。先前介绍过的《在希望的田野上》采用了本土音乐元素的旋律和中国民族管弦乐的配器。流行歌曲显示了相同的趋势。八十年代初的乡村民谣主要采用了传统民谣的旋律风格。例如，歌曲《小螺号》采用了中国沿海地区的民间旋律风格。在八十年代中后期盛行的西北风主要采用了陕西以及相邻地区的民歌旋律和发声方式。同期兴起的囚歌以及其他俚俗风格的歌曲更是将这一趋势推向高潮，吸收了在市井民众中流行的民间音乐风格。歌曲《十不该》就是一个例子。它采用了盛行于东北二人转中的一个曲牌。就连起源于西方的摇滚歌曲也采用了北方的民间音乐风格。摇滚歌曲开拓者崔健在一次采访中说道："我认为我音乐中的中国特征是农民性的。"①

---

① 查建英，2006，p. 153。

五声音阶

五声音阶无疑是维持中国民族风格的一个音乐机制。很多八十年代的流行歌曲用五声音阶来强调本土风味。在乡村民谣《小螺号》中，两个段落采用了两个不同的五声音阶，第一部分用的是D羽调式，第二部分用的是F宫调式（见第二章）。在摇滚歌曲《一无所有》中，使用了F#商调式（谱例3.6）这一在西北民歌中非常典型的调式。歌曲《信天游》采用了西北民歌体裁信天游，其一般采用商调式或者徵调式。而流行歌曲《信天游》（谱例3.7）正是由商调式的第一部分和徵调式的第二部分组成。在谱例3.9中，第6—13小节使用了G商调式。

谱例3.6 《一无所有》（片段）①

崔健词曲

我 曾 经 问个 不 休， 你 何 时 跟 我 走，

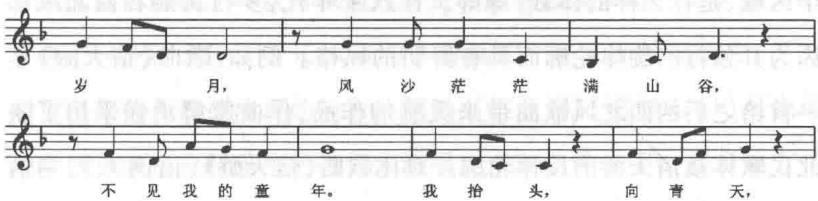
可 你 却 总 是 笑 我， 一 无 所 有。

谱例3.7《信天游》（片段）

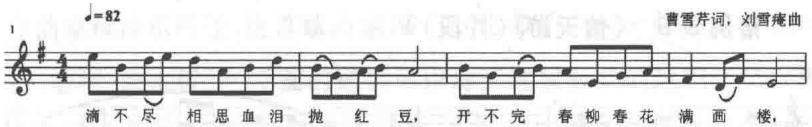
刘志文、侯德健词，谢承强曲

我 低 头， 向 山 沟， 追 逐 流 逝 的

① 转自简谱，凌瑞兰，1994，p.409－411。



谱例 3.8《红豆词》(片段)①



与八十年代流行歌曲中大量使用民间歌曲尤其是那些北方民间歌曲中的五声音阶调式相比，五四时期创作的歌曲更多地采用中国传统文人的音乐风格。例如，在1987年播放的电视连续剧《红楼梦》中播出的主题歌《红豆词》是刘雪庵在三十年代创作的。在这首歌曲中，刘雪庵使用了E羽七声音阶清乐调式(谱例3.8)这一被广泛运用在古代古典作曲中的调式。

旋法

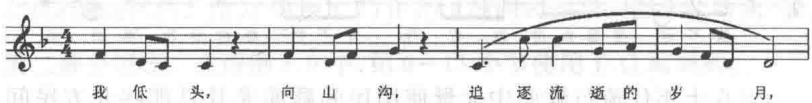
一定的旋法构成一定的旋律形态。旋法是让听众区分一首歌曲属于哪种传统风格的重要方式，比如，这是戏曲还是民歌、来自于哪

---

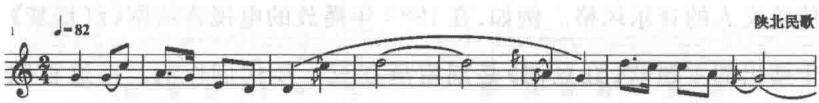
① 转自简谱，王瑞江、李玉珍，1992，p.433－434。

个区域、是什么样的体裁，等等。在八十年代，乡村民谣和西北风都因为其独特的旋律轮廓而具有鲜明的风格。例如，歌曲《信天游》是一首给之后的西北风歌曲带来灵感的作品，作曲家解承强采用了陕北民歌体裁信天游的旋律轮廓。对比歌曲《信天游》（谱例3.9）与信天游歌曲《赶牲灵》（谱例3.10）的旋律线，我们会发现它们都拥有拱形的线条。

谱例3.9 《信天游》（片段）①



谱例3.10 《赶牲灵》（片段）②



板式

在中国传统音乐中，板式包括节拍和速度。③ 一些板式受到特定

① 转自五线谱，http://www.tom163.net/yuepuku/gequyuepu/sanzigequ/200605/6700.html，2011年10月5日登录。

② 转自五线谱，http://www.tom163.net/yuepuku/gequyuepu/ sanzigequ/ 200605/6691.html，2011年10月5日登录。

③ 万凤姝、万如泉，2000，p.130；彭世瑞，1990，p.80。

音乐体裁的影响。听众可以通过特定的重音以及那些与语义相关的重音来区分特定传统音乐体裁的节奏模式。在下面的谱例中，所有的重音都标在歌词出现的地方。例如，《红豆词》（谱例3.11）可以运用中国传统古典音乐中的数板来演唱。这种通常一字一重音的方式让每一个歌词都被清楚地唱出来。

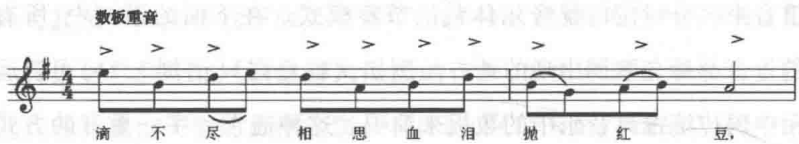
另一个例子是西北风歌曲《我热恋的故乡》[①]（谱例3.12）。据作曲家徐沛东所述，这首歌曲运用了河北梆子中的一些板式如二六板、散板、流水板。[②] 下面的谱例可以看到这些板式的运用。二六板相当于西方五线谱中带有较快速度的2/4拍，图标的重音标记可以看到其原型（谱例3.12a）（受到原先河北梆子演唱方式的影响，原先应该落在歌词“美”上的重音被延迟到了后面d音上，见谱例3.12b）。散板是一种自由而又缓慢的节奏。常被运用在河北梆子中非常抒情的部分，例如哭泣。在歌曲中散板被用在非常深情的对故乡的呼唤（谱例3.12c）。流水板相当于西方五线谱中的轻快的1/4拍。在河北梆子中通常以非常快的速度，一拍一个重音的方式唱出（谱例3.12d）。

---

① 专辑《西北风》，中国唱片上海公司，1988。ISRC：CN－E01－98－343－11/A. J6。

② 作者对徐沛东的个人采访，北京，2008年8月27日。

谱例 3.11 《红豆词》(片段)①

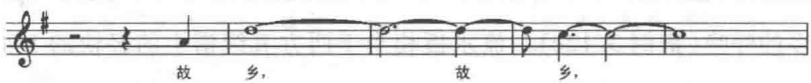


谱例 3.12 《我热恋的故乡》(片段)②

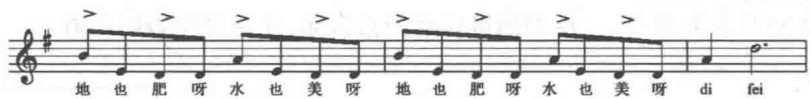
(a) 二六板

(b) 河北梆子的音调

(c) 散板



(d) 流水板



---

① 五线谱来自网络，http://www.tom163.net/yuepuku/minzuyumeishenggepu/sanziminmeigepu/200605/6947.html，2011 年 10 月 5 日登录。

② 这一谱例来自于作曲家试唱时的记谱。采访徐沛东，北京，2008 年 8 月 27 日。

有时候，板式也受到当地方言的发音特征的一些影响。囚歌《十不该》[1]（谱例3.13）就是一个例子。这首歌曲的重音总是落在每一乐句的最后一个音上，使得最后一个歌词具有一个比其他歌词更长的时值（例如第4、8、16小节）

谱例3.13　《十不该》（片段）[2]

配器

将中国传统乐器运用到配器中也是增强本土音乐特色的机制。例如，《一无所有》和《我热恋的故乡》中对唢呐的运用，《血染的风采》中对二胡的运用，等等。

现代性的支点

尽管中国流行音乐研究领域的学者和音乐家们都没有提及全球化的影响，仍然不应该忽略那些引进的流行音乐的录音和创作技术

---

① 专辑《悔恨的泪》，长白山音像出版社，1987。磁带：JM－93。

② 转自五线谱，http://www.tom163.net/yuepuku/gequyuepu/sanzigequ/200605/6821.html，于2011年10月5日登录。

对中国流行音乐的推进。罗伊·舒克(Roy Shuker)认为,全球化"是指那些在国际范围内不断提高的经济、社会、文化以及政治上的全球之间的联系;其结果是,这个世界被缩小到成为一个由国际传媒集团统治和支配的交流体系"。[①] 在八十年代的中国,纯粹从经济角度来定义,流行音乐工业似乎与全球化不那么相关。基本上,那些国际音像公司一直到九十年代初才较大规模地进入中国市场,而中国的流行音乐直到九十年代中期才加入到全球市场。

然而,从文化和技术的角度来说,八十年代的流行音乐已经开始共享全球化的音乐语言。根据一个更广义的音乐全球化的解释,这一时期的流行音乐显示了对外来音乐技术的混成和杂交,主要是北美和欧洲。西蒙·弗里斯(Simon Frith)将这种综合和杂交定义为一种"一体化的流行审美"(universal pop aesthetic)。[②] 这种一体化的流行审美与全球化相联系。罗伊·舒克认为:"被主要集团统治的流行音乐工业和市场,以及音乐风格的国际化,是全球化的一个例证。"[③] 阿莱恩·春(Allen Chun)和内德·罗斯特(Ned Rossiter)进一步认为,在西方音乐的融入和其对本土音乐形式和内容的影响中,这些杂交和审美上的协商不是一个简单的"审美上的借鉴和创造的纯粹例

---

① Shuker,2005,p.126。

② Frith,p.1989,p.2;引自 Taylor,1997,preface,xv。

③ Shuker,2005,p.126。

子”。[1] 中国八十年代的流行歌曲显示了音乐风格和创作技巧上的杂交和综合，反映了在全球化概念基础上的“一体化的流行审美”。

在八十年代流行歌曲的各种体裁中，运用西方音乐写作技巧的歌曲占了相当大的比例。由此可见，这一时期流行歌曲的西化现象非常普遍。[2] 在很大程度上，摇滚和公益歌曲直接借用了西方流行歌曲的形式。就连那些被认为具有典型本土音乐特点的体裁如乡村民谣、西北风和囚歌也使用了西方电声乐器进行配器，借鉴了西方流行歌曲的发声方式和节奏模式。因而，上述这些体裁之间的区别不在于音乐风格更加传统还是西化，而在于如何使用西方技巧的规则，例如，旋律性的还是和声性的？在精神上接受还是仅仅在技巧上借用？从技术的角度来看，八十年代的流行歌曲显示了在和声进行、多样化的节奏型、配器以及发声方式上的西化。自八十年代中期起，音乐家们开始尝试采用一些西方元素来表现“时代精神”，在现代化的背景下来改编传统音乐风格。

对西方流行歌曲风格的采用

自从七十年代末西方和港台歌曲被慢慢引进中国，直至自八十

---

① Chun、Rossiter，2004，p. 8。

② 西化与现代化、民族主义以及对待本土和民族身份的态度一起成为了八十年代社会思潮的总体背景。为了保持与这一领域已有研究的连贯性，这里使用“西化”这个词来指代对西方流行音乐和创作技巧的采用。

年代中期，相对丰富的本土流行歌曲体裁出现，在此过程中，本土流行歌曲逐渐采用和吸收了西方流行歌曲的演唱风格、节奏模式、和声进行以及配器。

对西方流行歌曲演唱风格的借鉴在八十年代早期出现，包括李谷一在《乡恋》中使用的气声、[1]苏小明在《军港之夜》中使用的真声，还有程琳那种甜美柔软、运用大量鼻音的演唱方式。之后，西北风歌曲带来了一种结合西北民歌发声方式的粗犷雄壮的演唱风格。西方学者吕梅丝认为，这种新的演唱风格仍然结合了一种非常契合观众聆听需要的"容易聆听"(easy listening)的港台演唱风格。[2]

借鉴西方风格多变的节奏模式主要是为了让流行歌曲听起来更加生动和具有吸引力。例如，在《年轻的朋友来相会》中运用的3/4拍在汉族传统音乐中比较少见。《让世界充满爱》开始于休止符也使得该曲具有了非常清新的风格。另外，这首歌中采用了更多的切分、附点和弱起。

西方流行歌曲中独具特点的和声进行被八十年代的年轻作曲家广泛运用。作曲家郭峰是一个代表。他的很多作品运用了西方流行歌曲中典型的和声进行，例如，《让世界充满爱》中的I、III、IV、V的和声进行(谱例3.16)。另外，I、III、VI的和声进行在他的作品中也

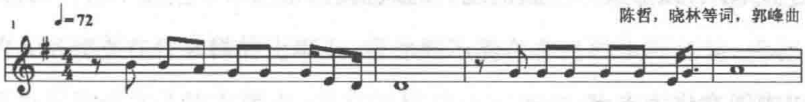
---

① Baranovitch, 2003, p. 16。

② Dujunco, 2002, p. 30。

经常出现。郭峰对和声进行的运用方式影响了之后其他作曲家的创作。例如，西北风歌曲《心中的太阳》（李文歧词，李藜夫曲）和《少年壮志不言愁》（林汝为词，雷蕾曲）。①

谱例 3.14　《让世界充满爱》（片段）②



I　　III　　IV　　V

自八十年代起，西方的流行音乐制作设备被大量引进到中国，使得音乐家可以运用西方流行歌曲的很多配器方式。八十年代早期的多数流行歌曲将电子合成器作为伴奏。当迪斯科引入中国之后，那些以迪斯科舞曲节奏为核心的伴奏方式充斥在歌曲中。连西北风这种以创作中国人自己的音乐为目的的流行歌曲体裁，也广泛使用了迪斯科的配器。③ 例如，《我热恋的故乡》流行最广的一个版本（范琳琳演唱，1987）在整首歌曲中贯穿了迪斯科舞曲节奏。《重整河山待后生》在最初的电视连续剧版本中使用了西方交响乐队为主的配器和两件中国传统乐器。但是，当这首歌曲被制作成卡带时，作曲家温

① 对郭峰作品中和声进行特点的分析，来自于对上海音乐学院教授陶辛的采访信息，上海，2008 年 8 月 14 日。

② 转自五线谱，凌瑞兰，1994，p. 667 - 668。

③ Baranovitch，2003，p. 19。

中甲被要求将这首歌曲配上迪斯科舞曲的节奏以吸引听众。

自1988年卡拉OK被引入中国，出现了大连奏这样一个非常有趣的配器方法。这一方法借用了西方流行歌曲中的hooks，即，通过运用相同的配器将一些将不同主题和音乐风格中的小的乐句和动机连接起来，以形成一个新的统一的风格。①

以中国文化为支点

在八十年代中期，寻根运动和民族主义思潮影响下的流行歌曲写作者尝试创造一种新的模式来强调本土文化。他们认为，纯粹模仿西方的流行歌曲风格等于在帮助宣传西方文化。但同时，他们也渴望融入到国际化共享的语汇中。由此，他们采用西方流行歌曲的技术来显示这种"时代精神"。

毫不夸张地说，八十年代的流行歌曲创造了一种以中国为中心的文化。作曲家们相信，西方流行歌曲的基础可以被很自然地吸收到中国音乐或者中国文化的核心因素中，来创造一种新的风格。可以这样理解，借用西方的音乐风格，并与中国文化相契合是寻找一种新的方式来表达"中国"(Chineseness)。摇滚歌曲就是一个例子。这是一个在发声方式、节奏和配器很多方面都与西方摇滚非常相似的体裁。被称为"中国摇滚之父"的崔健曾被英国BBC的记者评论为

---

① 对陶辛的采访信息，上海，2008年8月14日。

在技术上没有创新性。但他的音乐被很多中国音乐家和听众认为非常具创新性。崔健在一次采访中谈到，他的创作在音乐形式和技术上都向西方摇滚学习，但在精神上是创新的。这里涉及到如何学习摇滚，然后如何将它与本土文化和审美相联系。“……但要看你怎么接，因为你不能把拿来的东西插在跟它们一样的土壤里，那就要看你的人格建立在什么样的土壤上，看你能不能在自己的生存环境、生存压力下找到自己的支撑点，只有这样你才可能有自己的东西。”①崔健的表述看上去似乎有些朦胧难懂，可以具象地理解为，崔健借用了西方摇滚这一音乐形式来作为一种表达中国文化的新方式。

那么，什么样的西方音乐风格能够与中国传统音乐风格相结合，作为中国文化的一种新的表达方式呢？一些西方音乐风格与中国的音乐风格、音乐文化以及当下的文化思潮存在着“内在的”相似性。同样将摇滚作为例子。西方摇滚和中国陕西民歌在发声方式上存在相似性，都是以一种呼喊、粗糙的音质来直接地表达情感。崔健创作的摇滚歌曲，其摇滚演唱风格不但与山西民歌相契合，传统的民间乐器唢呐更是通过一种强有力的令人兴奋的电子配器给城市的听众带来一种非常时尚的感觉。另外，崔健在八十年代是属于年轻一代的音乐家。这一代人受到“文革”中以农民为主导的音乐创作的深远影响。山西是历史上的一个革命腹地，而摇滚在西方也有一个“革

① 查建英和崔健，2006，p. 153。

命”的传统。山西的民歌在某种程度上与民族主义、传统文化意识以及历史记忆有着强烈的联系。就这样，西方摇滚的演唱方式被结合到山西的民歌演唱方式中来，表达了一种强烈的爱国主义、中国传统文化和乌托邦热情这些在八十年代中流行的社会文化思潮。由此，崔健的摇滚被称作一代人的表达。[①] 他的歌曲《一无所有》被视为克里福德·吉尔茨提出的“时代精神”，借此，中国人看到“我们身处的这个时代的一般性轮廓，尤其是那些能够表达这个历史的整体发展方向和意义的轮廓”。[②]

《我热恋的故乡》也是证明这种“内在”相似性的例子。其作曲家徐沛东说，他在第一乐句中采用了不和谐的和声以及在弱拍进入的方式，来创造一种紧张性和向前的动力。这些西方创作技巧非常准确地对应了在那一时代作曲家的热情混合着焦虑的体验。徐沛东还谈到了当时首唱这首歌曲的腾格尔以及他一位邻居的故事。当时还未成名的腾格尔来到徐沛东家中试唱《我热恋的故乡》。徐沛东非常喜欢腾格尔的摇滚风格，觉得这种演唱方式很好地表达了这首歌中的情感。有趣的是，当时住在徐沛东隔壁的一位老奶奶也非常喜欢这首歌以及腾格尔的演唱，说这种演唱风格和音调让她想起了解放前那些街头民间乞讨艺人的演唱。[③]

---

① Jones，1992，p. 138。

② Geertz，1973，p. 240－241。

③ 对徐沛东的个人采访，北京，2008 年 8 月 27 日。

在创作以中国文化为中心的歌曲的努力中，年轻一代的作曲家将中国音乐的核心元素跟发声方式、节奏模式、和声进行以及配器这些西方音乐技巧相结合。这种结合建立在这些西方音乐风格和中国文化之间的内在相似性的基础上，例如，相似的发声风格、心境和文化暗示。像这样选择性地将西方音乐和中国传统风格结合，成为了一种表达具有“时代精神”的中国文化的新方式。

民族主义和现代性以合作形式出现的过程，促进了八十年代流行歌曲中传统和西方音乐元素的交织。在回顾了五四时期、革命时期和寻根运动的歌曲写作中的传统和西方音乐风格的结合之后，读者可以体会到，漫长革命时期的影响限制了八十年代流行音乐家完全地触及中国传统文化，尤其是那些曾经出现在五四时期的传统文人和儒家音乐文化。相反，八十年代的流行歌曲主要聚焦于来自北方的民间歌曲和乡土音乐体裁。在那些维持中国文化的核心音乐机制中，很多歌曲中的传统音乐元素来自于那些在广大农民和工人阶层中流行的北方民歌和当地戏曲。在创新性的表达模式方面，八十年代的作曲家有意无意地选择了那些既代表中国文化又具时代精神的西方音乐元素。

第四章　回应历史：从革命到改革

八十年代的流行音乐家尝试创造一种属于当下的、以中国文化为支点的文化模式。但是，他们成长过程中受到的革命思潮影响使得他们寻根的努力被嫁接到了那些以中国北方民间音乐为主的歌曲体裁。这促使我们思考在八十年代流行歌曲中彰显的另一组对话：革命和后革命。借鉴八十年代中期流行歌曲中对传统风格的采用方式以及抒情歌曲中显示“革命性”的写作模式，能够帮助我们寻找这一时期的流行歌曲与革命歌曲之间的历史连续性。

在一般的层面上，很多学者指出了后革命时期遗存的革命影响。例如，Dai Jinghui 提出，有关中国在八九十年代方方面面的讨论都应

该与毛主席时期的影响联系起来。[1] Dai Jinghui 的观点被朱学勤以一种更为具体的方式所演绎。在一次论坛讲话中，朱学勤指出了“文革”对八十年代改革开放政策的影响。他认为，在“文革”和改革这两个术语之间存在着非常紧密的联系，因为它们都有一个关键字“革”。这个字在文学上的意义是指废除、去除、驱逐和解散。在某种程度上，“文化大革命”可被理解为驱逐所有那些政治和文化上的异议者，而改革则要解散那些支持“文革”的人们，废除在“文革”中运用的旧体制。自 1978 年到 1989 年，聚集在“文革”各个团体中的人群被重组，再将他们重新编组到新的联盟中去。在这个意义上，改革意味着去重新组织一个新的联合势力，包括在共产党中具有开放视野的成员、支持改革政策的知识分子以及能够从改革政策中获得利益的以农民为主体的广大群众。[2] 另外，朱学勤还指出，中国自开放后在政治和经济制度上的改革实际建立在“文革”的基础上。除了政治家，知识分子和广大群众是八十年代改革过程中的生力军。朱学勤非常深入的分析帮助读者理解革命与后革命之间的内在联系，基于“革”的核心意义，为了一个崇高的意义，驱逐和去除与之相悖的东西。在这个意义上，“革”可被理解或者具化为“革命”。

在本书中多次出现的“革命时期”和“革命歌曲”的语境中，“革

---

① Yvonne Chang 等，1999。

② 朱学勤，2007。

命”一词出现的频率很高。考虑到革命时期是八十年代流行歌曲的一个主要历史背景，这里需要解释这个术语。在解放后的中国，“革命”一词暗示和指代了公正、正确、仁慈、美德、幸运和神圣所有这些发起革命的目标。

在很大程度上，革命时期对开放后的影响通过连续的“革命”精神来传递。八十年代的音乐实践正支持了这一点。例如，之前分析过的民族主义歌曲《血染的风采》《重整河山待后生》都与革命主题相联系。八十年代人群中具有的连续的“革命”精神使得很多新作品与革命时期的歌曲相联系。这种联系不光体现在意识形态上，还体现在音乐上和审美上。Mao Yurun 和 Chan Hingyan 的文章帮助我们理解这种相似和连续性：

> 所有那些文艺工作者都在毛主席的有关无产阶级革命战线意识形态的影响下，任何作品的主题都非常单一和有限，其中艺术的媒介是单一无趣的。因为任何在这一意识形态之外的创造性都可能在很多方面危害到作者。这也是为什么我上面摘引的那些在革命不同发展阶段的广为流传的歌曲如此相似：五声音阶、狭窄的音域、四小节乐句、二四拍子、简单的节奏，以及那些不超过一百个字、用不同方式组合成的陈词滥调式的歌词。①

---

① Mao Yurun，1991，p. 123。

> 就音乐语言而言，在风格上没有突然的变化。尽管有时候极力驱动去创作一种民族风格，这些新的创作都根植于前几十年的创作。也许，最主要的转折体现在借鉴的实践上。①

探索革命时期的歌曲对八十年代流行歌曲的影响，可以寻找两者在采用传统风格和特定写作模式上的相似性。在这里，革命时期从西方习得的音乐实践，例如五十年代从苏维埃学习的创作技巧②不在分析范围内。因为之前一些东欧国家如波兰、捷克斯洛伐克、匈牙利、罗马尼亚、保加利亚以及朝鲜都曾经在它们的社会主义阶段从苏维埃借鉴了音乐创作的模式。③ 具体来说，这里将探究自八十年代中期起的本土流行音乐创作对北方民间歌曲的偏爱，以及这种偏爱的可能性根源——新民主主义文化和延安讲座。另外，八十年代流行歌曲与解放后革命歌曲之间的连续性主要体现在抒情歌曲写作模式、革命的音调和歌词，以及对一种普遍一般化的民族风格的采用。如果说，对北方民间歌曲风格的偏爱可被视为文化热和民族主义对流行音乐家的影响，抒情歌曲写作模式则显示了主流文化对采用民族风格和维持主流意识形态的态度。对传统风格和写作模式这两方面的对比和补充显示了八十年代流行歌曲与之前革命传承之间的共生性和差异性。

---

① Chan Hingyan, 2001, p. 350。

② Mao Yurun, 1991, p. 108 – 109。

③ Slobin, 1996, p. 2; Howard, 2005, p. 157。

北方民间音调的传统

八十年代后期出现的主要流行歌曲体裁西北风和囚歌，其中采用北方民间音调的渊源可以追溯至新民主主义文化时期。将西北风和囚歌中的文化根基与延安时期音乐家的作品相联系，这两个时期歌曲创作的相似性主要体现在审美愉悦和意识形态的指导上。与西北风歌曲非常清晰的政治暗示相比，囚歌显示了与主流文化的相异。可以说，囚歌是那些在革命时期长期被压制的边缘文化和迷茫情绪的一种再现。

本土流行歌曲体裁的文化模式

八十年代，中国的音乐工业经历了一个快速发展的时期。尤其在八十年代中期，音乐市场的巨大需求显露了本土流行歌曲的短缺。在这样一个背景下，西北风和囚歌这两种流行音乐体裁出现了。在很大程度上，它们的创作都建立在一种特定文化模式的基础上，即，结合中国北方民间风格和现代西方流行歌曲的配器。

西北风

“西北风”这种歌曲体裁结合了西北民间音乐的旋律模式和发声方式，以及在港台歌曲中典型的一种非常“容易聆听的”的现代迪斯科

的节奏。[1] 具体来说，西北风的发声方式混合了西方摇滚和北方民间音乐歌唱风格。它的出现与当时流行音乐家的文化追求相关。根据对刘伟仁、[2]徐沛东[3]以及陶辛[4]的采访，这一体裁主要出现在大木仓沙龙。[5] 当时主办方邀请来自全国的作曲家、词作者和歌手在沙龙上交流新作品，并寻找潜在的合作者。在沙龙上，一些新作品由“谷建芬声乐培训中心”的演员进行试唱。在 1987 年 3 月的第一次活动中，主办方国际声像在大木仓沙龙播放了由程琳演唱的《信天游》的样带后，在场很多音乐家认为，这样一种将西北民间音乐元素和日常生活写照写入流行歌曲的模式值得借鉴。那就是：北方民歌的旋律形态，结合北方民歌、西方摇滚和港台歌曲的演唱方式、表达社会现实的歌词，以及以迪斯科舞曲为底色的配器。这样一种写作模式给了在场的音乐家们灵感。现在看来，这样一种综合混成的音乐风格显示了当时参加大木仓沙龙的音乐人用多种文化元素创造一种新的音乐模式的愿望。而随后产生的西北风歌曲如《十五的月亮十六圆》《我热恋的故乡》《黄土高坡》确实在这个大轮廓上是相仿的。这些作品都由中国国际声像艺术

---

① Baranovitch，2003，p. 19；Dujunco，2002，p. 30。

② 北京，2008 年 8 月 26 日。

③ 北京，2008 年 8 月 27 日。

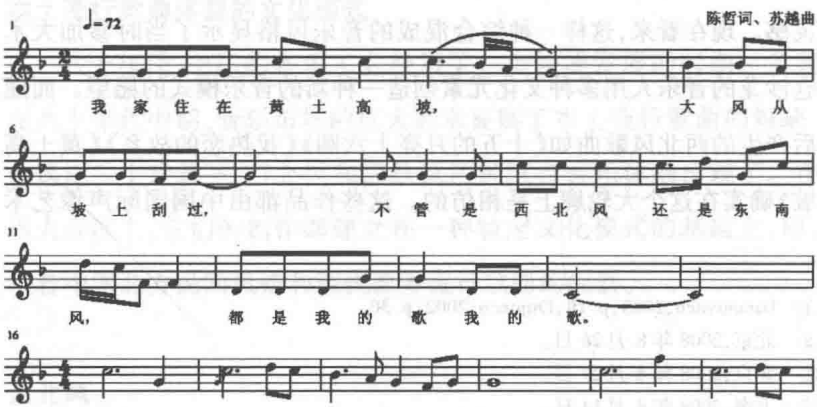
④ 上海，2008 年 8 月 14 日。

⑤ 大木仓沙龙自 1987 年 3 月 14 日之后的两年中不定期的在北京怀柔举行。沙龙由当时的中国国际声像艺术公司赞助，旨在鼓励创新性的歌曲创作。有关国际声像艺术公司的详细资料可参看本书的第二章。

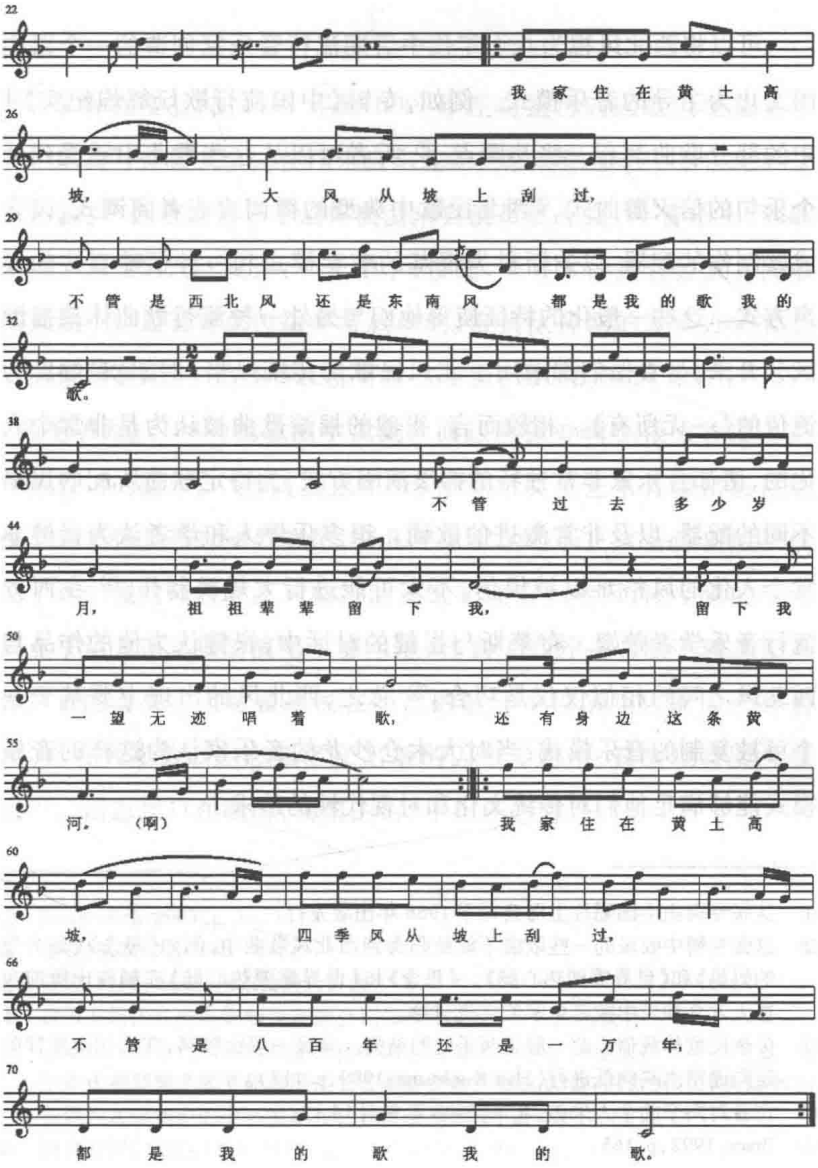
公司制作和发行，主要收集在专辑《雪城》和《歌迷世界》中。

在很大程度上，西北风的发展归因于流行音乐家和音乐公司基于一首歌曲写作模式的操作。而歌曲《信天游》正是这样一个模式。然而，在这一模式的基础上，大木仓沙龙的音乐家有意识地加强了北方民间歌曲的风格来强调一种与众不同的传统风格。西北风的发声方式听起来强烈有力，与《信天游》中程琳柔软的港台演唱风格非常不同。西北风的旋律形态显示了更纯粹的北方民间歌曲风格，有很多非常直接的旋律轮廓，更多地采用大跳，以及在高音区的长时间停留。就内容来说，歌唱更多地聚焦农民和其他普通民众的日常生活以及他们关心的话题。《黄土高坡》就是一首代表性作品（谱例 4.1）。

谱例 4.1 《黄土高坡》①



① 转自简谱，http://www.tom163.net/yuepuku/gequyuepu/sizigequ/200605/7719.html，于 2010 年 10 月 5 日登录。


22
我家住在黄土高
26
坡，大风从坡上刮过，
29
不管是西北风还是东南风都是我的歌我的
32
歌。
38
不管过去多少岁
44
月，祖祖辈辈留下我，留下我
50
一望无迹唱着歌，还有身边这条黄
55
河。（啊）我家住在黄土高
60
坡，四季风从坡上刮过，
66
不管是八百年还是一万年，
70
都是我的歌我的歌。

可以将西北风视为八十年代中后期流行音乐家创造的一个以中国文化为主导的音乐模式。例如，专辑《中国流行歌坛辉煌纪实》[①]中的部分歌曲都有一些共同点。[②] 听者可以从这些歌曲中感受到两个乐句的信天游曲式、[③]西北民歌中典型的徵调式或者商调式、以合成器制作的配器、以迪斯科为根基的节奏模式和一种粗糙直接的发声方式。这些一般化的特征使得他们与另外一种流行歌曲体裁摇滚区分开来，尽管他们都采用了北风民歌的传统风格，例如，崔健广为流传的《一无所有》。相较而言，崔健的摇滚歌曲被认为是非常个人化的，诸如音乐家非常独特的摇滚演唱方式、为特定歌曲所配的风格不同的配器，以及非常激进的歌词。很多乐评人和学者认为崔健非常个人化的风格难以被模仿，不太可能进行大规模制作。[④] 在西方流行音乐学者蒂姆·布莱斯与崔健的对话中，崔健认为他的作品与西北风之间的相似仅仅是巧合。[⑤] 总之，西北风的出现主要基于一个可被复制的音乐模式，当时大木仓沙龙的音乐家认为这样的音乐模式能够满足他们对传统文化和对现代性的追求。

---

① 这张专辑由中国唱片上海公司于1988年出版发行。

② 这张专辑中收录的一些歌曲不能被归类到西北风歌曲中，例如《思念》《烛光里的妈妈》和《世界需要热心肠》。《思念》和《世界需要热心肠》在制作出版前也在大木仓沙龙中被音乐家们交流讨论。

③ 传统民歌体裁信天游一般是两乐句的结构。音区一般比较高，在乐句中旋律的走向通常由高向低进行（Han Kuohuang，1989，p. 117）。

④ 作者对陶辛的个人采访，北京，2008年8月14日。

⑤ Brace，1992，p. 165。

囚歌

某种程度上，在1988年到1989年左右盛行的囚歌风更是基于一个歌曲写作模式，即，使用来自东北的民歌旋律加上一个囚犯的个人体验。[①] 囚歌的第一个创作模型来自演员迟志强。[②] 音乐上，囚歌采用了东北的民间旋律：4/4拍子，慢速，不寻常的重音位置。囚歌的其他一些显著特点包括非常放松的、带哭泣音调的发声方式和直白通俗的歌词。[③] 这些特征都可以在专辑《悔恨的泪》(1987)[④]以及《拥抱明天》(1988)的歌曲中找到。而这两张专辑在很大程度上是声像公司的操作。专辑《拥抱明天》由北京文化艺术音像出版社制作。迟志强是当时知名演员，有几年入狱的经历。该音像出版社借用了迟志强的知名度及其独特的流氓罪经历。然而，该专辑的策划周亚平认为迟志强的演唱不够水准，找到了另外一名歌手翟惠民来做声音的替身。当时翟惠民在当地的歌厅中以演唱囚歌而小有名声。[⑤] 在大多数以迟志强名义出版的囚歌专辑中，其演唱者实为翟惠民。迟志强只在歌曲《悔恨的泪》中担任念白。[⑥]

---

① Baranovitch，2003，p. 26。

② 金兆钧，2003，p. 140－141。

③ 曾毅，1988；Baranovitch，2003，p. 26。

④ 这张专辑由长春电影制片音像公司制作和发行，长白山音像公司出版。

⑤ 囚歌自八十年代初期已经逐渐在中国北方城市中非公开地流行开来。但是，八十年代初期整个的文化氛围还处在监管比较严格的时期，囚歌因其较为灰色的音调和灰暗颓废的歌词被禁止公开演唱和流传(周亚平，2008)。

⑥ 摘自专辑《悔恨的泪》，1987，长白山音像公司，JM－93。

这确实是一次成功的商业操作。迟志强作为一名演员的名气，他犯罪的内容也是吸引市井民众的一个原因。他因为与两名妇女发生性关系而被起诉为流氓罪入狱两年。[①] 在八十年代的中国，这是一个非常敏感的事件。迟志强在念白中似乎对他自己所犯的错误非常后悔。在录音棚中，迟志强一边哭泣一边念叨："人生最大的悲剧莫过于失去自由，人生最大的痛苦莫过于失去朋友和亲人。"[②]在音乐上，来自于翟惠民的歌声听上去像在哭泣，非常绝望，有着很强的个人性。所有的旋律由音乐制作人周亚平从那些流行于东北城市中的本土市井小调中收集而来，或者是那些已经在监狱中流传的所谓的"劳改犯歌曲"。歌词由陈福利、甲丁和黄小茂重新写作。为了推广这些歌曲，周亚平在专辑发行前就通知了分销商。该专辑潜在的商业价值吸引了超过两百名来自全国的分销商，第一次的预定就超过了六百万。在专辑发行后大约两周时间内，囚歌已经在全国流行开来。[③]

这是囚歌风行的第一波。因为与西北风完全不同的风格，囚歌设计了一个新的本土歌曲写作模式。其他音乐公司照着这个模式创作了一些类似风格的专辑，例如《高墙少女》《拥抱明天》《死刑犯的

---

① 武云溥，2007。

② 这段话是由张和平创作。张和平当时是北京文化艺术音像出版社的总编（周亚平，2008）。

③ 周亚平，2008。

恋情》《三年后的张行》。为应和这波音乐风格，出现在“文革”时期的“知青歌曲”也被重新挖出。囚歌这种单一的演唱风格和内容相近的歌词招致了很多来自音乐专业人士的批评。[①] 囚歌的风行甚至被很多有囚犯经历的人所不屑，认为“它们不是我们监狱中最好的歌曲”。同样，很多被收入专辑中的知青歌曲不被那些之前的“知青”所承认。[②]

一般来说，囚歌这一体裁遵从了汉族民歌中典型的四乐句形式，起承转合。这一传统的音乐逻辑使得旋律的进行非常自然。歌词直白，易于理解。曲式短而规整。这一体裁为那些不喜欢西北风或者逐渐对这一风格失去新鲜感的听众提供了一种新的选择。在实际的层面上，囚歌迎合了那些在改革开放政策中逐渐失去自身利益而变得无望的人群的精神状态。没有主流意识形态的支援，没有青年文化和精英文化的支援，这一体裁仍然将音像市场带入了一个高潮。[③] 在1988年，几乎所有那些生产囚歌或类似风格的音像公司都获得了巨额利润。

绝大多数囚歌歌曲都遵从一个固定模式。这里列举囚歌的第一张专辑《悔恨的泪》。专辑中的所有歌曲都是四乐句曲式，尽管有时候第四乐句通常以重复（《铁窗泪》）或者加花（《啤酒雪茄顶呱呱》）

---

① 曾毅，2008。

② 金兆钧，2003，p. 141。

③ 周亚平，2008。

的方式延长，采用4/4拍或者2/4拍，音域狭窄。多数歌曲用合成器配器，架子鼓的节奏贯穿全曲；有时候传统乐器如二胡、笛子被运用到配器中，以加强一种灰暗的色调。歌词通常表达悔恨和讽刺的情绪。歌手翟惠民的发声方式非常放松，在高音区多运用鼻音演唱。歌词的一些发音有些不同于标准的普通话，加入了一种独特的本土风味。

"无意识的政治"

西北风和囚歌在1987年到1989年间非常流行。第一张西北风专辑《雪城》售出60万到70万张，另一张将一些西北风歌曲收入其中的专辑《歌迷世界》售出超过一百万张。[①] 囚歌创下了当时的销售纪录，几张专辑一共售出一千万张。[②] 这两种体裁在商业上的成功既是因为音乐工业的操作，也是由于这两种体裁使用的文化模式，即，结合非常鲜明的北方民歌风格和属于日常百姓的现实内容。受到八十年代中期寻根运动的影响，音乐工业和流行音乐家都积极探索能够采用到歌曲中的传统风格。但是，为什么他们选择了北方民歌风格来作为本土文化的象征呢？

格里高利·李（Gregory Lee）的"无意识的政治"理论可以帮助

---

① 对刘伟仁的个人采访，北京，2008年8月26日。

② 周亚平，2008。

我们理解这种对北方民歌风格的偏爱是否受到历史因素的影响。格里高利·李将中国那些纯粹被音乐工业推广的流行音乐简单归类为“无意识的政治”，由此与那些带有清晰政治媒介和信息的“有意识的政治”的歌曲相区别。格里高利·李认为，那些看似“无意识的”商业化的流行歌曲也能够通过推动意识形态环境的变化或维持意识形态的稳定性来影响或者支持政治变化，因为绝大多数音乐产品会通过由政府控制的传媒渠道来发行。[①] 音乐工业为保持主流价值提供了一个额外的价值。

回到西北风和囚歌上来。这两种体裁都是被音乐工业作为商品来推广的，由此可被归类为“无意识的政治”。然而，这两种体裁的政治特色不是体现在官方控制的媒体渠道上（格里高利·李可能会这样认为），对北方民歌风格的采用这一行为自身显示了这些体裁带有强烈的政治意义。虽然流行音乐家仅仅是想创作一种新的文化模式来表达自己国家的文化，并没有有意地去涉及政治信息。但是，在某种程度上，西北风可被视为“无意识的政治”。在采访作曲家徐沛东有关创作西北风的动机时，他说道：“1986 年到 1988 年是中国经济快速发展的时期。然而，政治变化和意识形态处在一个需要认真思考的阶段……我们怀有一种自发的责任感，想要创造一种新的文

① Lee，1995，p. 95－99。

化模式。”[1]西北风和囚歌都表达了一种以大众为主导的价值。西北风显示了自新民主主义文化树立以来的一种强烈的革命意识形态，对北方民间歌曲的采用是一种参与到“政治”中去的表达。

新民主主义文化的根

革命时期的深远影响将八十年代流行音乐家的寻根实践嫁接到中国北方的民歌体裁上，同时，切断了音乐家们寻求那些自五四运动时期以来的音乐家们试图复兴的正统文人审美。这里将革命时期的开端定位在开启文艺创作新纪元的新民主主义文化和延安讲话。由延安音乐家发起的秧歌运动则是一个非常有趣而又典型的例子。

新民主主义文化倡导创作以农民和普通民众的审美趣味为主导的音乐作品，这一理念在 1942 年的延安座谈中得到强化和广泛宣传。学者石凤珍提出，当中国共产党在延安建立革命根据地时，新民主主义文化引导同时也限制了中国共产党的文艺创作。延安座谈是中国现代文艺的新转折点，设立了一种更新的文化模式。[2] 这是中国历史上一种全新的文化。毛泽东相信，文化在团结中国人民的过程中发挥了决定性的作用，必须设立和巩固这种新文化。在 1940 年《新民主主义政治和文化》的讲话中，毛泽东指出了中国共产党必须

---

① 对徐沛东的个人采访，北京，2008 年 8 月 27 日。

② 石凤珍，2007，p. 66。

努力遵从的道路：一句话，我们将建立一个新的国家，建立一种新的文化。这是我们在文化领域的目标。[①]

什么是新文化呢？民族的形式、新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化。[②] 基于这一理念，毛泽东和党内知识分子"继承了'五四'运动的科学和民主的精神，并在马克思主义基础上加以改造"，与中国的具体特点相结合。[③] 这里，中国的具体特点可被理解为"民族的形式"，音乐上就是一种民间风格。有意思的是，这里的术语"民主"被"大众"所替代。在五四时期被倡议的民主被毛泽东批判为一种个人主义文化。"民族资产阶级就不一样。他们需要民主，但他们所需要的民主是资产阶级的民主。至于人民大众这个最主要的部分，即工人、农民、小资产阶级的民主，跟资产阶级的民主则又有区别。"[④]然后，毛泽东将这种阐释简化为"这种新民主主义文化是大众的，因而即是民主的"。[⑤] 正是通过这种嫁接，新民主主义文化被创造出来。它"既不是五四时期的个人主义文化，又不是单纯的中华民族古代的传统文化"。[⑥] 这种新文化可以更简单地称为"大众的文化"。

---

① 毛泽东，1991，p. 663。
② 毛泽东，1991，p. 707。
③ 石凤珍，2007，p. 67。
④ 毛泽东，2002，p. 92。
⑤ 毛泽东，2002，p. 92。
⑥ 石凤珍，2007，p. 67。

音乐上，新民主主义文化推动了一种以大众为主导的新的音乐创作。革命根据地延安地处中国的西北，那里的音乐家尝试采用当地的民间音乐风格来吸引大众，这就是新民主主义文化在歌曲创作上的源头。这样的音乐实践主要由“鲁迅艺术学院”的音乐家发起。[①] 他们先后创作了民歌、新歌剧和新秧歌剧，以此鼓励当地农民加入到以革命为主的工作和生活中来。

这里以秧歌运动为例来具化延安音乐创作的音乐风格和意识形态目标。在1943年的延安，鲁艺的宣传队对秧歌这样一种结合歌唱、舞蹈和戏剧的传统乡村民间音乐形式进行改革。[②] 秧歌的主要特色，例如悠久的传统、高度发展的技巧、业余性质的表演、集体参与的特点、在祭祀和日常生活中的使用，以及在知识分子群体之间的声誉，都是党内音乐家和戏曲家选择将之作为一种有效宣传艺术形式的原因。[③] 秧歌第一个改革后的形式由鲁艺宣传队在1943年春节进行实践。最初的表演完全由当地的民间表演形式构成，包括秧歌、其他当地舞蹈、唱歌和花鼓表演。这个宣传队很快就发展成相当大的规模，鲁艺的多数师生都加入了这个队伍。同时，这个宣传队所表演的秧歌中的人物和音调也发生了很大变化。剧中的传统人物角色被

---

① Zhou Jinmin, 2001, p. 340。

② Holm, 1984, p. 21。

③ Holm, 1984, p. 13 - 21。

弃用，取而代之的是“工人、农民、士兵和小手工业者组成的一个联盟”。[①] 这样，这个秧歌宣传队被用来象征“新的人民”。新民主主义文化的意识形态被具化到艺术的形式和内容上。这个改革的过程被称为“从人民中来，到人民中去”。[②] 为了充分实现这个功能，秧歌表演从延安革命根据地蔓延到全国。

大卫·霍姆（David Holm）有关秧歌的研究阐明了新民主主义文化中音乐创作的要点。首先，这是一个历史悠久、流传广泛和高度发展的乡土民间艺术形式。这一特征说明了音乐中所包含的文化的根。同时，这种音乐可以进行集体表演，并且可以被业余表演者表演。换句话说，这种形式非常简单，能够为绝大多数普通百姓很快掌握。更为重要的是，这种民间音乐在祭祀和各种日常生活情境中被使用，与百姓的日常生活非常紧密地联系在一起。简言之，一种有长久传统、以大众为主导、与他们日常生活相联系的民间音乐体裁被作为一种音乐创作的新模式，用来表达新民主主义文化。

这里做一个大胆的假设，这些包括秧歌在内的新创作的主要特色——北方的乡土音乐风格和以大众为主导的内容，作为一种在解放后连续的音乐实践，为八十年代的流行歌曲西北风和囚歌设立了一个模式。例如，秧歌直到 1977 年仍然以一种传统的方式在全国范

---

① Holm，1984，p. 21。

② Holm，1984，p. 13－21。

围内的各种晚会和学校活动中演出。[①] 在政治意识和主流价值的层面上，四十年代的新音乐创作和八十年代的本土流行歌曲体裁采用了非常相似的创作模式。这种理解与一些西方学者很不相同。他们倾向于将八十年代流行音乐视为一种对新民主主义文化的颠覆。例如，巴拉诺维奇将西北风歌曲《我热恋的故乡》与延安音乐家创作的民歌《南泥湾》(1943)相比较，指出它们在描述中国西北农村生活方面相似的内容。[②] 然而。巴拉诺维奇将《我热恋的故乡》解释为一种讽喻地使用传统音乐风格[③]。吕梅丝也试图将西北风歌曲中对传统民间风格的采用解释为一种反政治的表达。[④] 笔者认为，考虑到延安音乐家在新民主主义文化中努力结合秧歌等西北民间艺术形式来鼓舞大众士气的做法，吕梅丝的流行歌曲中对西北民间歌曲的采用没有任何政治信息这样的观点似乎没有说服力。相反，这种对西北民间歌曲的采用正是具有连贯性的政治暗示。

审美愉悦和意识形态的同源性

以大众为主导的内容和传统民间音乐风格是延安时期歌曲与八十年代流行歌曲之间的主要相似点。其中，以大众为主导的功能占

---

① Holm, 1984, p. 35。

② Baranovitch, 2003, p. 22 - 23。

③ Baranovitch, 2003, p. 46, p. 49。

④ Dujunco, 2002, p. 26 - 27。

据了主导地位。阿诺德·佩里斯(Arnold Perris)认为,中国听众对音乐的接收度取决于对审美和意识形态两方面的满足程度。“中国的传统支持将审美愉悦和意识形态指引的双重功能作为音乐的一种熟悉的条件。”[①]对于新民主主义文化来说,审美愉悦意味着去吸引以农民和工人为主体的大众。例如,为了在大跃进中鼓舞农民的士气,郭沫若和周扬将那些在传统上被认为不适合革命主题的爱情歌曲根据其政治价值和审美吸引力收集到官方的歌曲手册《红旗的歌谣》中。[②] 就意识形态的引导而言,这是革命歌曲的一个主要构成部分。阿诺德·佩里斯有关中国听众对特定音乐的接受有两个要求——审美愉悦和意识形态引导是很好的切入点,以此可以非常清晰地看出延安时期和八十年代这两个时期中歌曲写作的相似性。包括:强调对北方民间音调的审美愉悦、简单的音乐、意识形态的政治引导。这些方面有时候相互重叠。

北方民间音调

作为八十年代主要的本土流行歌曲体裁,西北风和囚歌都采用了北方而非南方的民间歌曲风格。这种偏爱从一个侧面解释了八十年代中后期的流行音乐家对普通人民真实生活的关注。有趣的是,

---

① Perris,1983,p.16。

② Blake,1979,p.42。

为何只有北方民歌体裁被流行音乐家作为一种草根的音乐风格加以利用呢？很可能是，新民主主义文化中对“大众”一词的概念和描述与特定的音乐风格相联系。

通常，北方民歌具有非常嘹亮有力的发声方式和相对简单的旋律轮廓和线条。在八十年代，这些音乐特征也非常适合用来描述普通群众。对于那一时期的听众来说，意识形态的倾向和审美愉悦交织在一起。他们对于哪一种音乐属于或者代表哪一类人群具有很强的联想能力。例如，港台歌曲与资产阶级腐朽的生活方式相联系，这种联系可以追溯到三十年代那些殖民化城市中的流行歌曲及其听众群。[①] 一篇当时批判港台歌曲的文章很好地指出了这一联系。作者周荫昌评价道：港台歌曲《小村姑卖西瓜》[②]的内容听起来像是对一个贫穷农村妇女的描述，但音乐却暴露了这不是一首属于无产阶级的歌曲。实际上，它听起来像是一首在舞厅演唱的歌曲，暗示了一种腐朽的生活方式。[③] 为了支持这一论点，周荫昌将这首歌曲进行记谱（谱例 4.2），然后将音乐中的很多特点与腐朽的生活方式相联系：例如，旋律中的装饰音（滑音、倚音）、演唱方式（加“嗯”，第 2 小节）、故意将唱词提前于拍子唱出（在箭头下的字），以及“不稳定的节奏”

---

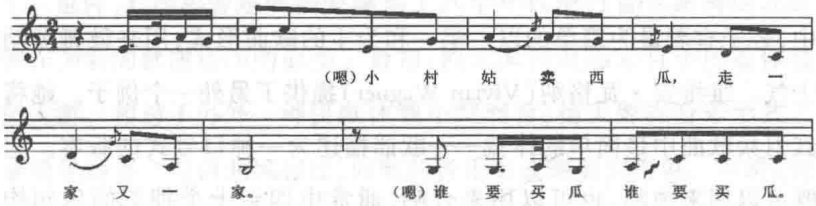
① 有关三十年代流行歌曲的信息可在本书第二章或者著作《*Yellow Music*》（Jones，2001）中找到。

② 摘自专辑《邓丽君之歌》第七集。宇宙唱片公司，1968，AWK028。

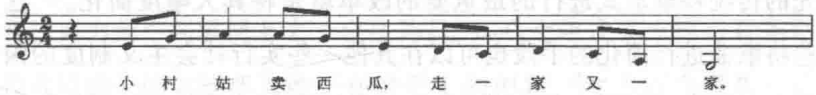
③ 周荫昌，1982。

（第7小节）。有趣的是，周荫昌还设计了另外一个版本（谱例4.3），认为这个新的版本适合无产阶级的审美愉悦。在这个版本中，所有的装饰音都被去除，只剩下了一个非常清晰的旋律线条。通常，来自中国南方的民歌体裁较北方的民歌有更多的装饰音。从这一点来看，北方民歌是写给工人和农民阶级的一种很适宜的风格。西北风和囚歌在某种程度上都显示了当时的流行音乐家接近普通民众审美趣味的一种意图。

谱例4.2　《小村姑卖西瓜》（片段）①



谱例4.3　《小村姑卖西瓜》（修改版本）



简单的音乐

周荫昌对歌曲《小村姑卖西瓜》的评论以及他改编的版本都说

① 这段谱例转自周荫昌根据音响记谱的简谱。

明，在八十年代初的背景下，简单的音乐仍是描绘大众的一种重要方式。除抒情歌曲以外，将歌曲进行简化是中国共产党进行大众宣传的手段之一。乔纳森·马图斯茨（Jonathan Matusitz）这样评价，毛泽东和共产党的歌曲就是那些运用自然音阶旋律加上共产主义歌词的简单歌曲。[①]

在共产党发展的早期阶段，工农歌曲被视为团结和鼓舞工人和农民阶级的一种工具。为了让每一个人都能快速地学会这些歌曲，歌曲的音乐形式必须非常简单。例如，由陕西文艺工作集体改编的《军民大生产》源于一首陇东号子《夯歌》。[②] 在中国传统民歌体裁中，号子有着最为简单的以一唱一和为主的歌曲形式，用来鼓舞劳动士气。维维安·瓦格纳（Vivian Wagner）提供了另外一个例子。她将红卫兵歌曲中最简单的体裁——歌谣描述为一种口号式的版本。它既可以用来独唱，也可以用来合唱，通常由四到十个押韵的乐句构成。[③] 之前提到的秧歌改革也是一个类似的例子。延安音乐家对原先的传统秧歌形式进行的最重要的改革就是将其大幅度简化。[④] 这些将歌曲进行简化的手段也可以在其他一些实行社会主义制度的国家中找到。以朝鲜为例，根据凯斯·霍华德（Keith Howard）的研究，

---

① Matusitz，2008，p. 5。

② Bryant，2004，p. 135。

③ Wagner，1995。

④ Holm，1984，p. 24。

那里歌曲创作的原则是必须让歌曲即刻有吸引力。[①] 在对歌曲《Song of General Kim Il Sung》的分析中，凯斯·霍华德认为这首歌运用了一种让任何一个成长于社会主义制度下的人都会感到熟悉的风格：一个四小节方整的进行曲，由两组两小节乐句以对称的方式组成。[②] 运用简单音乐的原则也说明了为何共产党音乐家放弃了部分有代表性的中国传统民歌曲调，因为它们中的很大一部分具有复杂的音乐形式，更适合那些具有音乐背景的人士以及知识分子们欣赏和演唱。

也许，对简单音乐的偏爱驱动了八十年代流行音乐家将西北民歌作为新的歌曲创作的原型。最初，西北风的灵感来自于民歌体裁信天游。相对于另外一种民歌体裁小调而言，信天游在音乐形式上要简单得多。与西北风相比，囚歌的音乐形式则更为简单。专辑《拥抱明天》的音乐制作人周亚平认为，囚歌具有非常简单的音乐形式，歌词的内容单一，演唱方式也很单一。[③] 这种简单的音乐使得听众将注意力集中到歌词上去。金兆钧认为，八十年代本土流行音乐创作在歌词上的创新要远胜于在音乐上的创新，[④]很多听众喜欢一首歌曲只是因为被其歌词所吸引。

---

① Howard，2005，p. 155。

② Howard，2005，p. 157。

③ 周亚平，2008。

④ 对金兆钧的个人采访，北京，2008 年 8 月 23 日。

政治暗示

陈志红将北方民间音乐与其政治暗示相联系，认为对这种风格的偏爱显示了八十年代人的政治热情。陈志红提出，北方民间音乐生长于以政治为中心的“中原文化”中。在中国历史上，几乎所有的首都都设立在北方。长久以来，北方象征了一种以政治为中心的文化。[①] 这样一种政治的暗示被延安音乐家通过用北方民间音乐来创作革命歌曲的形式加以强化。这样，当八十年代的流行音乐家再次使用北方民间音调时，这样做不但不是远离政治的行为，相反，它显示了对于共产党和新民主主义文化的一种再现。在意识形态上，西北风正是通过这种再现而融入了主流文化。这也许是为何摇滚音乐家崔健强调摇滚和西北风歌曲之间的不同，尽管两者在北方民间音调的使用上存在相似性。更有意思的是，即使是被广泛评价为用来抵抗主流文化的边缘歌曲体裁摇滚，也被一些学者假设为用大众的民族主义手段来聚拢推崇高雅文化的知识分子和大众。[②] 正如蒂姆·布雷斯强调的：“在体裁定义之间的不同，实际上是意识形态承诺的一种实施：那些表演、定义和区别身份的社会行动。”[③]布莱斯将西北风视为一种主流的流行音乐。巴拉诺维奇支持了这种观点：“政府已经在实际的层面上接受了以娱乐为目的的合法性，这种变化显

---

① 陈小奇、陈志红，2008，p. 99－100。

② Lee，1995，p. 102。

③ Brace，1992，p. 165。

示了通俗/流行音乐在今天的中国大陆的可塑性和主流地位。”①

总之，西北风和囚歌跟新民主主义文化歌曲在采用北方民歌风格上具有相似性。那些北方民歌的音调特征，包括相对简单的歌曲形式、与大众审美的相关性，以及强烈的政治暗示，促使延安时期和八十年代的音乐家们用它们来表现音乐的民族主义特征。当八十年代的流行音乐家试图创造一种具有强烈政治追求的、以中国为中心的文化模式时，北方民间音乐成为一种最合适的选择。

边缘性：“dropout”文化

尽管西北风和囚歌都使用了北方民歌，都基于相同的写作模式，它们在文化追求和听众目标群上仍然存在一些差异。西北风显示了知识分子和普通民众在现代性、民族主义和文化热的追求下加入到社会转型中的热情，具有非常嘹亮有力的发声方式。换句话说，具有非常强的正能量。相较而言，囚歌表达了部分普通民众在社会转型中逐渐被剥夺利益时的迷思，显示了一种边缘的生活方式。囚歌的听众主要是那些工人阶级和小个体户。② 西北风的风行主要在1986年至1988年间，而囚歌的风行主要在1987年到1989年间，③包含了

① Baranovitch，2003，p. 223。

② 金兆钧，2002，p. 142。

③ 金兆钧，2002，p. 142；Baranovitch，2003，p. 18，p. 26；对刘伟仁的个人采访，北京，2008年8月26日。

1988 年到 1989 年经济和政治改革进行到最困难的时期。当时一些民众对社会的现实几乎感到绝望。

在某种程度上，囚歌的风行代表了一种远离主流意识形态的文化模式，另外，它反映了特殊的历史渊源和革命影响。尽管在解放后至改革开放期间，革命歌曲占据了绝对主流的位置，那些边缘文化的音乐体裁仍然出现了。囚歌风在某种程度上可以归为这些体裁。[①] 在 1950 年，中国共产党设立了“街道委员会”，那些密集到每一个街区的基层组织可以很好地监督城市的每一个角落。[②] “街道委员会”非常有效地帮助扫除遗留在解放前乡村的二流子和城市的无业游民。[③] 历史上，这一游手好闲的边缘群体的存在由来已久，显示了一种独立的亚文化。这个群体通常由那些受很少教育的、忽视主流意识形态和道德标准的人组成，显示了非常规的生活方式和世界观。同时，这也是人们对当下生活感到迷茫的一种结果。在音乐上，有一些传统的地方戏曲和民歌表现了这种“游民”的亚文化，例如，安徽民歌《二流子吹牛》和陕北民歌《笑话二流子》等。

尽管受到很严厉的压制，仍然有一些“游民”在解放后存在并且发展了他们自己的音乐体裁。他们的共同特征是边缘化的社会地位、独特的生活方式和体验。一般直接借用或者改编那些“游民”亚

---

① 金兆钧，1989。

② Spence，1990，p. 518。

③ 宋强、乔边，1998，p. 94。

文化的传统音乐体裁，歌词通常是表达了讽刺的、哭泣的、灰暗的和绝望的情绪。这里列举一些解放后“游民”文化和音乐创作的例子。在六十年代，一些来自中原地区的农民群体逐渐游荡到西北地区。这些农民群体通常有非常复杂的家庭或者社会背景，缺乏稳定的生活。“漫游”的生活方式赋予了他们创作独特音乐风格的能力。他们将来自以前教育背景的、来自家乡的，以及来自他们当前生活地区的音乐风格加以混合，来创作新的音乐。并在歌词中表达乡愁和对未来生活的迷茫。例如，歌曲《七十五天》是在这个群体间广为流传的歌曲。在“文化大革命”时期，那些被下放到农村的知青也进行了音乐创作。作为一个在城市出生、成长和受教育的群体，他们很难适应经年在乡间进行纯粹的体力劳动的简单生活。在农民中的边缘地位激发了他们创作“知青歌曲”来表达游荡无依的绝望心情。多数知青歌曲借用或者结合了外国的民间歌曲、中国三十年代的流行歌曲以及他们所劳动地区的当地民歌。他们自己作词来表达这种独特的体验。著名的知青歌曲包括《南京之歌》《我是一个资本家的女儿》《鸭绿江之夜》。[①] 另外，中国近代史上的那些囚徒也是一个独特的游民群体。他们通常在监狱中创作歌曲来作为一种娱乐和抒发情感的方式。[②]

---

① 钱彤，2002，p. 48。

② 金兆钧，1989；Baranovitch，2003，p. 26－27。

这些游民群体创作的歌曲体裁都对囚歌的出现和流行做出贡献，这基于一个社会群体感到被边缘化的社会背景。正如一些学者提到的，囚歌的主要听众群是那些教育程度较低的社会群体，如农民、工人、小个体户、出租车司机以及无业青年。[①] 一些音乐评论人对于囚歌在八十年代末期能够获得巨大的听众群体并创造最大的销量[②]感到不可理解。他们认为这种囚歌的音乐不吸引人，歌词也远离主流文化。[③] 也许，八十年代很多群体在经济改革中被剥夺利益的社会背景是囚歌获得潜在听众的主要原因。

确实，囚歌这一体裁在当时远离主流文化。在权威官方的流行歌曲集《中国现代优秀歌曲集成，流行歌曲 1978—1990》[④]中，没有一首囚歌被收入。之后，金兆钧将囚歌的演唱称之为“哼哼唧唧”，并惊讶于囚歌广泛的流行。[⑤] 有趣的是，金兆钧的描述与之前周荫昌批评港台歌曲的形容词非常相似。周荫昌将港台歌曲《小村姑卖西瓜》的演唱称之为“坑坑唧唧”。[⑥] 无论是“哼哼唧唧”还是“坑坑唧唧”都是非常负面的词，一般用来形容不清晰的、有气无力的声音，暗示了对生活的一种边缘性的态度。

---

① 金兆钧，2003，p. 142。

② 未包括那些盗版以及自我录制的磁带，曾毅，1988。

③ 周亚平，2008；曾毅，1988；金兆钧，2003，p. 142。

④ 凌瑞兰，1994。

⑤ 金兆钧，2003，p. 141。

⑥ 周荫昌，1982，p. 12。

在特定社会境况下，囚歌为那些长期被压制的“游民”文化提供了一个复兴的机会。尽管它被批判为非主流，代表了一种低俗的审美，囚歌的流行还是让中国流行歌曲的听众群更为多样化，也为流行歌曲的写作模式提供了一个多样性的样本。

抒情歌曲的模式

解放后的革命歌曲也建立了一个固定的带有革命“音调”和内容，以及被一般化的传统风格。在本书中，这个固定模式被称为“抒情歌曲写作模式”。解放后的革命歌曲，主要是指那些五六十年代的抒情歌曲，与八十年代抒情歌曲在这个“抒情歌曲写作模式”上也体现了历史连续性。

解放以后，依照一种特定的模式创作音乐被作为一种政治宣传的途径逐渐出现，在“文革”期间尤为普遍。在五六十年代，音乐家们被鼓励加入到一系列全国性的政治运动中。与当时流行于文学艺术领域的主要趋势“程式化”、“概念化”和“口号化”①相对应，一个固定的歌曲写作模式也诞生了。例如，浮夸风歌曲在1957年的大跃进中出现，用来鼓舞农民努力提高农作物的产出；语录歌在“文革”期间出现，作为表达崇拜毛泽东的一种方式。与当时大量的宣传需

① 肖东连，2005，p.4。

求相比，专业音乐家相对缺乏。很多农民、工人和学生中的业余音乐家被鼓励去学习基本的音乐创作技巧。[①] 一个用来满足政治需求和适应听众的音乐欣赏能力的歌曲写作的固定模式应运而生。

这个固定的革命歌曲写作模式被很多学者称为公式化或者程式化的。例如，维维安·瓦格纳认为，因为阶级斗争和对共产党的颂扬，社会主义思潮和毛泽东在"文革"期间对音乐创作的风格施加了一个程式化内容的影响。梁茂春[②]指出，在"文革"中这个歌曲创作的固定风格可被具化为："高、快、响、硬。"这里将具体展开抒情歌曲写作模式的三个方面：革命的"音调"、象征性的文本，以及一个去地区性的民族风格。

革命的"音调"：高、快、响、硬

很多学者评论道，"文革"时期的歌曲较为普遍的音乐特征是高、快、响、硬。[③] 这些特征很好地表达了毛主席时期主导的革命精神。例如，高音通常出现在"革命"、"旗帜"、"马克思列宁主义"、"共产党"等传达政治意味的歌词上，以强调这些词的重要性，例如歌曲《领导我们事业的核心力量》。尽管这一时期的歌曲包含不同的体

---

① Wagner，1995。

② 对梁茂春的个人采访，北京，2008 年 8 月 24 日。

③ 有关"文革"时期音乐创作的一般特征主要来自笔者对梁茂春和金兆钧的采访，北京，2008 年 8 月。

裁，由不同表演者演唱，其流传的声像资料都共享这些革命“音调”。这里举两个例子。音乐纪录片《从毛泽东到莫扎特》(From Mao to Mozart, Issac Stern in China)[1]纪录了小提琴家艾萨克·斯特恩在1979年“文革”刚结束后到中国访问的事件。在这部影片中，很多上海音乐学院和中央音乐学院的学生演奏那些快速而强有力的乐曲。斯特恩评价说，绝大多数学生都能够进行非常快速的演奏，但是在表达那些细致微妙的情感时显得非常薄弱。第二个例子来自一个私人电台节目《口水颂——革命歌曲》。[2] 主持人在评论了六七十年代的革命歌曲后，播放了三首代表性的作品。第一首歌曲是典型的进行曲风格的群众歌曲：快速而雄壮的音调、合唱的方式、歌颂毛主席的内容。第二首是一首相对慢速的抒情歌曲，以正统学院派民歌演唱方式独唱，内容是一个渔家女在织网。第三首也是女声独唱，用快速嘹亮有力的乡村民歌发声方式，内容是一个农村公社饲养员将牲畜养得很壮实，很有自豪感。这三首歌曲的体裁和内容非常不同，但它们都具有革命歌曲的一般性特点：快速、在高音上长时值的停留、由很紧张的喉头位置发出非常响亮有力的声音，以及一个非常欢快、热情、有信心的情绪。

这些“高、快、响、硬”的特点也可以在八十年代的抒情歌曲和一些流行歌曲中找到。八十年代的官方歌曲主要是那些抒情歌曲和一

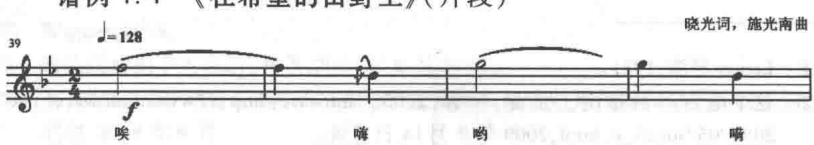
---

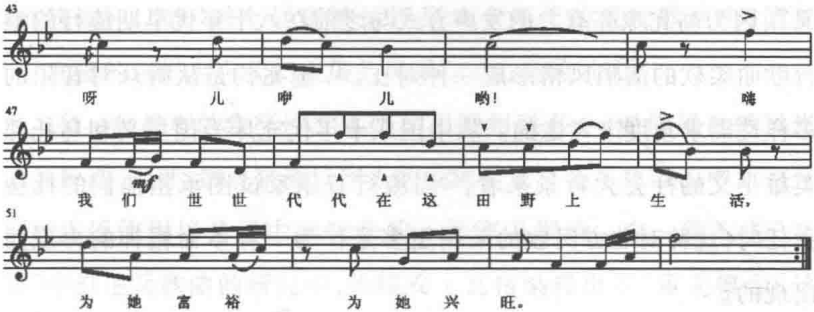
① Lerner 导演，1981。

② 这个电台节目是网上资源，平客，2005。antiwave：http://www.antiwave.net/2005/05/song3_e.html，2009年8月14日登录。

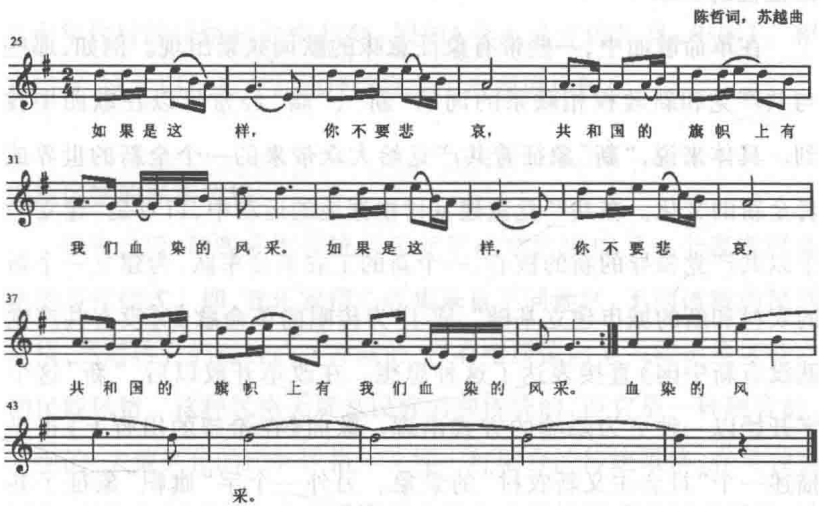
些结合流行风格的创作。这些歌曲一般拥有两段式的曲式，第一部分叙事，第二部分抒情或者提升士气。其中，尤其是第二部分继承了革命歌曲程式化的风格，总有连续的高音和有力的发声方式。例如，《在希望的田野上》的第二部分（1982，谱例 4.4）在很多方面显示了革命歌曲的典型特征，例如，很快的速度（♩=128）、在高音区的长时值停留（第 39—42 小节）、很强的动力感、频繁使用的重音记号、始终保持的欢快和激情。突然出现的带顿音记号的八度向上跳进更是增强了这种情绪（第 48 小节）。这首歌曲结束在一个长时值的高音上。所有这些特点都被演唱者彭丽媛很好地表现出来。她的声线明亮有力，在高音区尤其如此。很多当时的听众都认为彭丽媛的演唱给他们带来非常有力和正面的情绪。相较而言，歌曲《血染的风采》（1986）速度较为缓慢，带有非常悲哀的情绪。然而，这首歌的第二部分仍然保留了一些抒情歌曲的特征（谱例 4.5）。例如，段落的第一乐句开始于高音（第 25 小节）；那些很重要的歌词诸如“风采”（第 32 小节）和“旗帜”（第 30、38、42—43 小节）都被放置在高音处；歌曲最后一个词“风采”在高音区上结束并被延长时值。这些风格也可以在另外一首抒情歌曲《今天是你的生日，中国》中找到。

谱例 4.4 《在希望的田野上》（片段）





谱例 4.5 《血染的风采》(片段)



八十年代的本土流行歌曲也显示了革命“音调”的影响，尤其是西北风和摇滚。这两种体裁都采用了西北民歌作为一种音乐传统的来源，来一般化地支持或者契合这种革命“音调”。金兆钧评论道，在某种程度上，对北方民歌风格的采用是为了表现一种“男性主

义”，因为高亢嘹亮有力的发声方式与之前在八十年代早期流行的港台歌曲柔软的演唱风格形成一种对比。[①] 金兆钧是从听众对音乐的多样性需求角度来考虑的。从中国八十年代充斥爱国主义和乌托邦英雄主义的社会大背景来看，[②]当流行音乐家试图承担他们的社会责任时，这种对北方民歌的采用更多是作为一种革命精神的再现而出现的。

象征性的文本

在革命歌曲中，一些带有象征意味的歌词频繁出现。例如，那些与共产党和新政权相联系的词如“新”、“旗”经常可以在歌曲中找到。具体来说，“新”象征着共产党给大众带来的一个全新的世界或者全新的文化。在共产党重建乡村根据地的运动中，口号是“建立一个以共产党领导的新的核心、一个新的工农革命军队，为建立一个新的农村和新的城市建立基础”。[③] 广为传唱的革命歌曲《没有共产党就没有新中国》直接表达了这种思想。在改革开放以后，“新”这个字开始以一种更为隐喻的方式出现。歌曲《在希望的田野上》正是描述一个“社会主义新农村”的景象。另外一个字“旗帜”象征了共产党领导的政权。很多革命歌曲与这种阐释相关，诸如《绣红旗》

---

① 金兆钧，2002，p. 135。
② 查建英，2006，p. 4。
③ Adie，1968，p. 445。

《红旗颂》。“旗”这个词还被运用到八十年代的流行歌曲中，诸如“共和国的旗帜上有我们血染的风采”(《血染的风采》)。

另一种类型的象征性文本则与祖国相联系，一般使用自然风光诸如海洋、山脉、鲜花来激发国人的爱国主义。在革命歌曲中对这些词的广泛使用培养了中国听众的一种审美期待。在一篇有关“文革”中红卫兵歌曲的研究中，维维安·瓦格纳提出了“审美概念”这个词，并且假设它“唤起了对一些高级宏伟隐喻的过度使用，像高耸的山脉、波浪和海洋”。[①] 这些与伟大祖国有强烈联系的词也可以在八十年代后的抒情歌曲中找到，例如《今天是你的生日，中国》。相对而言，这些词在非官方的抒情歌曲中出现得比较少。

去地区性的民族风格

解放之后，那些采用传统音乐元素的歌曲形成了一个表现民族化的写作模式。即，音乐家精心收集来自不同地区、不同体裁的民族风格，然后将它们融合成一种新的、没有明显偏向某一特定地区特点的民族风格。这种风格无疑是民族的和传统的，但它是一种融合的、重组的、去地区化的民族风格。这样一种融合的传统风格，在某种程度上，与保加利亚在二十世纪四五十年代出现的新音乐形式相似，结合了这一国家的古典音乐、传统音乐和乡村音乐来建立一种强有力

① Wagner，1995。

的民族身份的象征。[1] 不同的是，保加利亚这种新音乐形式的出现是为了试图消除社会阶级差异，而中国这种属于全民族的传统风格是为了消除不同地区之间的差异。在本书中，中国这种去地区化的新音乐被称为“去地区性的民族风格”。这种新的写作模式被普遍运用在五六十年代的抒情歌曲中，并在八十年代的抒情歌曲中重现。

解放以后，官方多次呼吁音乐家向传统音乐学习。例如，在五六十年代，音乐家被派送到全国各地进行田野考察，汉族和那些少数民族的民歌变成革命歌曲创作的源泉。[2] 在1971年到1976年间，周恩来总理呼吁音乐家到传统音乐旋律中去吸取原料，并将这些作品收到《战地新歌》歌集中。[3] “文革”中的样板戏也是基于京剧现代戏以及其他地方戏曲的形式和民歌的旋律。[4] 音乐家们试图创作那些让所有中国人都喜欢的音乐。那些不同的传统音乐风格被他们作为原料去重新组合，演化为一种去中心化的传统风格。

革命歌剧《江姐》的创作过程很好地说明，这样一种普适性的民族风格是如何完成的。在1962年，羊鸣、姜春阳和金沙被委任为革命歌剧《江姐》作曲。完成的第一个版本因为有着鲜明的四川民歌风格而被当时文工团的首长们否决了。羊鸣认识到，尽管江姐的故

---

① Rice，2004，p. 61－61。

② 梁茂春，2004，p. 4－5；p. 12－14。

③ Bryant，2004，p. 52。

④ Rees，2001，p. 413。

事发生在四川，但是她的革命影响遍及到整个中国。中国不同地方的地方戏曲和音乐非常不同，每一种都有其鲜明特色。为了让全中国的观众接受这部作品，他们需要向不同地方的当地传统音乐学习。所以，作曲家们用了半年的时间进行田野考察，学习了很多地方戏种和民歌，包括河北梆子、川剧、粤剧、评剧，以及很多当地民歌和民谣，并将这些不同风格融合在一起。同时，作曲家们竭力将当地戏剧中独特的口音和旋律结合起来。歌剧《江姐》之后获得极大成功，被称为一部民族歌剧。[①] 剧中的很多歌曲如《绣红旗》和《红梅赞》成为革命抒情歌曲中的经典作品。

除了歌剧《江姐》，很多歌曲遵从这一创作过程。例如，《马儿，你慢些走》(1962)因其结合了中国南北方的传统音乐风格而被周恩来高度赞颂。歌曲《在希望的田野上》(1982)也显示了相同的趋势。在歌曲的第一部分，几乎每一乐句都由南方和北方两种风格的民间音乐元素构成。

八十年代的抒情歌曲显示了这种创作上的连贯性。《血染的风采》被认为是一种典型的去地区化的传统音乐风格。[②] 这里已很难追踪这些音乐风格的源头，但是这首歌曲无疑在一些特征上显示了它的中国性。例如，歌曲(谱例 4.6，第 4—5 小节)采用了中国传统

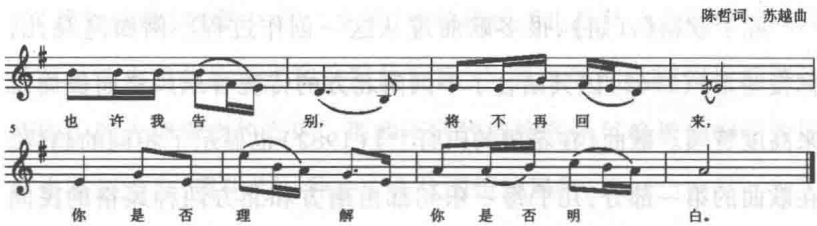
---

① 刘敬贤，2009。

② 对付林的个人采访，北京，2008 年 9 月 1 日。

旋法中的创作技巧“顶真”，即，每一句的第一个音与之前一句的尾音为同音，以形成一种延绵不绝的感觉。① “顶真”这一旋法在汉族民歌中运用广泛，例如歌曲《孟姜女》使用这种旋法贯穿整首歌曲。另外，《血染的风采》第二乐句的发展也是基于中国传统民歌的旋法而来。谱例 4.6 的第二乐句建立在第一乐句的动机上发展而成，使得全曲非常容易被歌唱和记忆。这一乐句的前半部分（第 5—6 小节）显示了变奏，后半部分（第 7—8 小节）试图回到第一乐句的旋律中去以营造一种统一感。

谱例 4.6 《血染的风采》（片段）



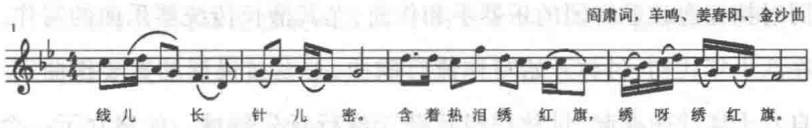
《血染的风采》在音乐和意识形态上都显示了与革命抒情歌曲《绣红旗》和《红梅赞》的连续性。② 比较《血染的风采》和《红梅赞》的旋律，谱例 4.6 中的第 1—4 小节和谱例 4.7 的第 1—2 小节几乎相似。另一方面，《血染的风采》与《红梅赞》（谱例 4.8）拥有相似的节奏模式。尽管《血染的风采》使用了流行歌曲中普遍的 2/4 拍，而

① 周青青，2007，p. 71。

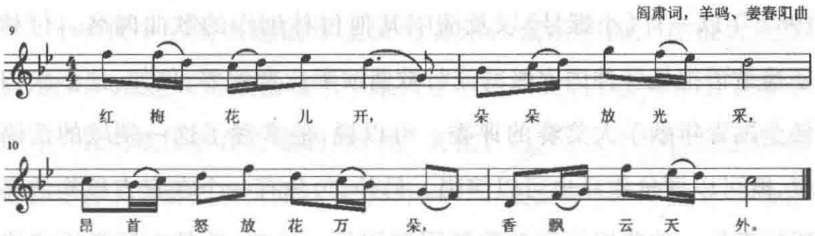
② 对陶辛的个人采访，上海，2008 年 8 月 14 日。

这两首革命歌曲使用了抒情歌曲中普遍的4/4拍，但是这种节拍上的差异很难通过表演表现出来。歌词方面，《血染的风采》和《红梅赞》都是歌颂战争中的英雄。诸如“红旗”、“旗帜”、“山脉”、“盼”、“期待”这些具象征意味的词都可以在这两首歌中找到。

谱例4.7　《绣红旗》（片段）



谱例4.8　《红梅赞》（片段）



嫁接两个时代的中年作曲家

在第二章中，术语“年轻一代流行音乐家”用来指代那些出生在五六十年代、自八十年代中期起活跃于流行音乐创作领域的年轻音乐家。这里将要介绍另一组主要出生在三四十年代的音乐家，他们被称为“中年作曲家”。这些音乐家在联系革命时期和改革开放后的歌曲中起到了主要作用。他们都接受过学院派音乐训练，在革命

时期写作歌曲。在改革开放以后，他们开始写作流行歌曲，并且在八十年代及之后的流行音乐领域中扮演了重要角色。在很大程度上，这些中年作曲家传承了革命精神和主流抒情歌曲写作模式。

付林是“中年作曲家”中的一个代表人物。他于1964年毕业于解放军艺术学院。在革命时期，付林主要负责写作革命歌曲的歌词，同时担任海政歌舞团的乐器手和作曲，尤其擅长传统器乐曲的写作。在八十年代初，付林开始写作流行歌曲，是乡村民谣的重要作曲家。自八十年代中期起，付林积极活跃于流行音乐领域。他建立了一个流行歌手的培训机构，并为他们量身定做歌曲。程琳就是其学生，在1982年以一首《小螺号》以及演唱其他付林创作的歌曲闻名。付林还被邀请担任各种国家级的流行歌曲演唱比赛评委，例如，他多次担任全国青年歌手大奖赛的评委。可以说，他掌握了这一领域的话语权，既可以评价作品也可以演唱。另外，付林有一个在官方机构的高职位工作。他曾担任海政歌舞团副团长。目前，他是中国音乐家协会流行音乐学会会长，还担任北京表演艺术学院流行歌曲学院的院长。这些重要角色使得他有机会推进和传播他对流行歌曲的认知和审美。

付林在革命时期和开放后的音乐实践在一定程度上揭示了为何这两个时期的音乐创作有连续性。其他一些中年音乐家诸如谷建芬、王酩也有类似的经历。这些中年音乐家身上携带了革命时期的精神，并且将影响施加到八十年代的流行音乐创作中。正如付林老

师在博客中写道：

> 改革开放三十年，政通人和。蓦然回首，我已伴随共和国走过两个三十年。前三十年，我与王锡仁合作写了“红色歌曲”的终结篇《太阳最红，毛主席最亲》，那是1976年9月。当年10月，即粉碎四人帮，我亲临跨越了历史最大的变革分界线，感受大悲与大喜，正是在我人生三十而立之年！并迎接和迈入1978年后的改革开放火热时代。①

新民主主义文化在中国近代史上设立了一个新的文化模式，在音乐上体现为北方民歌风格和以大众为中心的内容。这样一个传统为八十年代中后期兴起的本土流行音乐体裁所回应。在很大程度上，西北风在连贯的政治暗示中维持了主流文化，囚歌则表达了在革命时期长期被压制在边缘的“游民”文化。另外，八十年代的主流歌曲也遭遇了自解放后出现以来的另一个历史影响，体现在对革命抒情歌曲写作模式的采用上。这两种连续性都解释了八十年代及之后的流行歌曲受到的历史影响。

---

① 摘自付林的博客文章《我这30年》，http://blog.sina.com.cn/s/blog_48c2a6dd0100bnzv.html，2011年11月16日登录。

第五章　精英还是大众？民间文化的精英阐释

从“文革”到开放的转换将八十年代的知识分子推到了社会转折的前沿。[1] 他们受到中国传统精英意识的影响，积极加入到社会改革中，[2]致力于文化启蒙和大众文化传播。而对于当时的普通民众来说，精英文化的趣味也是一个极有意义的方面，贴近他们自身的日常生活。这种精英文化和大众文化的交织使得八十年代的文化产品区别于其他时期那些纯粹大众或者精英的创作。在音乐上，八十年代的流行歌曲显示了对大众文化的精英式阐述。知识分子试图使用

---

① 朱学勤，2007。

② 学者们普遍认为，八十年代的中国的知识分子受到中国传统精英意识的影响（查建英：《八十年代访谈录》，三联出版社 2006 年版；张宁：《精英焦虑和八十年代的梦》，个人博客 2010 年。）

精英意识和视角来解释流行歌曲，用以批判社会现实、描述普通民众的精神和物质状态；通过探索一些共同关注的问题和借鉴他们熟悉的传统风格来与他们分享精英意识和审美。

在本书中，“知识分子”这个概念有两层含义。第一，它指代通过专业知识和技能谋生的社会阶层，[①]例如教师、医生和科学家。第二，它指代那些具有强烈社会责任感的人群，接近于西方术语中公共知识分子的概念。例如，那些维护诸如真理、美或者正义等普遍价值的人群。[②] 另外，在中国历史上，“知识分子”这个概念还与“学者”、“文人”等身份相联系。[③] 例如，在传统音乐中，文人审美是一个与新民主主义文化中以大众为主导的审美非常不同的概念。在八十年代的中国，“知识分子”这一概念涵盖以上提及的两个方面，即，拥有专业知识并在行动上倡导正面普遍价值、关切普通民众生计的人群。知识分子既作为精英文化和意识形态的拥有者，也是大众文化的创造者。很多八十年代的流行音乐家属于这一群体，既深谙中国古典文人传统和西方创作技巧，又将这些审美和技巧应用到大众音乐或可称为主流音乐的创作中。

---

① Kurzman、Owens，2002，p. 64。

② Bijker，2003，p. 447。

③ Roberts，1934，p. 65；Ho，1997，p. 35。

精英和大众的聚拢

在西方社会学领域，精英阶层和大众阶层的分类由占有财富、教育、权利和社会地位程度的不同来决定。例如，迪格比·波茨尔（E. Digby Baltzell）将精英人群定义为那些占据功能性阶级分类中最顶端的群体。[①] 有关精英文化，皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu）认为，这一术语与高雅文化和艺术相联系，也与那些占主导地位的、受良好教育的阶层相联系。它也指代那些只在小众的上层社会阶级中流传并为他们所欣赏的文化。[②] 根据这些描述，精英的分类是由文化接受者的文化和社会身份决定的。同样地，"大众文化"这一术语也可根据相应的分类来定义，与那些流行文化、商业文化、工业文化以及处于社会底层的阶层和民众相联系。

但是，这些西方的传统标准并不完全适合中国八十年代的社会背景。就财富来说，当时绝大多数的中国人都非常贫穷。就教育来说，很多年轻人在"文革"中被下放到农村，他们的高等教育被迫中断。并且，受良好教育本身在当时并不是一件值得炫耀的事情。总体来说，受到长期政治政策的影响，八十年代的社会阶层分类是一个

---

① Baltzell, 1958, p. 6.

② Bourdieu, 1984, p. 56－57.

非常模糊的概念。例如，与西方国家以及当下的中国不同，成为工人和农民在八十年代并不能成为界定社会身份的一个标准。当时的很多知识分子在“文革”期间和八十年代早期有长期作为工人或者农民的经历。很多人并没有受过正规高等教育，自学是其获得知识的主要途径。

另外，八十年代占主导地位的经济现代化和文化热也是导致精英文化与大众文化含糊不清甚至相互结合的原因。当时，高层政治领导人、精英群体以及普通民众都怀有相同的目标：继续经济改革和社会运动，提高物质生活条件，重建在“文革”中被损坏的人道主义，在科学、技术和文化上向西方国家看齐。在文化领域也是一片欣欣向荣，几乎所有的文化机构和个人都积极加入到对各种文化流派的学习和宣传中。出现了很多在文化领域中的会议、远程学习、丛书和学术杂志，并得到了普通民众的拥护和参与。因而有学者将八十年代的文化热称为“大众文化运动（a popular culture movement）”①。那时候，精英文化、青年文化和大众文化相互叠置。在某种程度上，它们都可以被称为“流行文化”，因为它们合在一起成为一种主流文化。② 这样一种混合的状态也在杰瑞米·巴米（Geremie R. Barmé）的论著中出现：“在七十年代末八十年代初，非官方文化拥护和支持

① Chen Fongching and Jin Guantao, 1997.

② 李崂、贾樟柯，2008，p. 35。

那些严肃的、精英的文化，认可知识的价值。”[1]知识分子将自己视为这一代人的发言人。[2] 这在很大程度上解释了为何八十年代的文化产品充满了精英意识和精英阐述。而精英与大众的结合成为精英意识中最核心的内容。

一般来说，八十年代的精英文化主要由西方精英文化和中国传统精英文化构成。[3] 当时文化的概念主要由两部分组成：二十世纪从西方引进的人道主义和个体主义；恢复中国的古典文化。[4] 一方面，作为现代性象征的先进的西方知识和文化手段受到欢迎。另一方面，强盛的爱国主义、寻根运动以及革命时期遗留下来的意识形态影响也驱使国人带有一种强烈的传统式精英意识。当时的知识分子也是中国传统士大夫文化的传承者。传统精英文化认为，精英分子应该担当大众启蒙的角色，设立在信仰、价值、思想和审美方面的普遍价值，并具有批判精神。[5] 在八十年代，知识分子重新恢复了在革命时期中断很久的士大夫传统。[6] 他们对于国家的未来和百姓的喜怒怀有强烈的责任感，驱使他们去吸收那些来自西方和中国传统的文化思想。这些思想成为了八十年代流行歌曲体裁西北风、公益歌

---

① Barmé, 1999, p. 128－129。

② 对陈哲的个人采访，北京，2009 年 12 月 13 日。

③ Wang Ning, 2003, p. 183。

④ 徐友渔、陈子明，2009。

⑤ 王俞波，2007，p. 36。

⑥ 邹广文，2002，p. 13－14。

曲和摇滚歌曲中的主要内容。而当时风行的尼采的“肯定生命”以及萨特的“存在主义哲学”激发了音乐家在歌曲写作中表达人道主义，主要表现在公益歌曲和摇滚歌曲中。

在中国，将精英文化与大众文化相结合来创作文化产品有一个很悠久的传统。雅俗共赏通常用来形容一个好的文化产品。在很多时期，一些文化官员努力消除精英文化和大众文化之间的分界。例如，很多明清小说旨在减少精英和大众的差异。清代著名小说《红楼梦》同时被文人和普通老百姓接受。小说中有只有受过良好教育的文人能读懂的古典诗词，但是小说的故事情节同样吸引普通百姓。很多精英人物创作的古典小说被改编成民谣或者民间戏曲的脚本，为普通百姓所欣赏。在二十世纪初，精英和大众之间的差异被进一步消除。当时推行的白话文运动使得更多的人能够阅读那些以前只有精英人士能够阅读的古文。

在音乐上，雅乐与俗乐之间的区分伴随中国的历史而出现。俗乐在中国音乐中始终占有重要地位，包括汉代的百戏、唐朝的燕乐、宋朝的民乐以及明清的小曲。① 雅乐的出现在很大程度上源自于俗乐。雅乐和俗乐之间的融合自两千多年前就出现了。在汉代以后，官方音乐机构乐府委派专业的音乐家收集民歌和民谣，经过加工以

① 凌瑞兰，1994，p. 27。

后用在祭祀、宴请以及其他宫廷事件中。这本歌集被称为《乐府诗集》，收集了专业的宫廷歌谣和民歌。在很大程度上，这种雅乐和燕乐互融的传统促使了历史上很多经典音乐体裁的诞生。京剧和昆剧都是雅乐和燕乐相互交融的结果。以京剧为例，现代京剧的形式在发展过程中吸收了西皮二黄这两种乡村本土戏曲的旋律，并加入了秦腔和汉调，之后用昆剧中的弋阳腔来加工和美化。整个的演变过程显示了一个民间戏曲的源头和精英式的加工。

在二十世纪早期，在中国兴起的第一波向西方学习的热潮将精英文化从大众文化中区分出来。自此，西方文化成为精英文化的一种象征。例如，在二十至四十年代，流行音乐因其非常西化的音乐风格而被称为一种精英文化。当时的流行音乐是有钱人在舞厅或者家中听唱机欣赏的奢侈品。然而，即使流行音乐被视为一种精英文化，它仍然吸收了很多普通百姓喜欢的音乐。例如，三十年代中国流行音乐的先驱黎锦晖采用了很多普通民众的音乐风格和内容去创作流行歌曲，并有意识地加入了人道主义或者科学民主精神作为改造国民性的一种手段。[①] 黎锦晖的创作是一种典型的知识分子实践。这一点与1905年俄国革命后的前苏联知识分子相同。当时前苏联很多音乐学院的音乐家奋斗于流行音乐教育，以继承他们的知识分子

① 夏滟洲，2001。

传统——促进社会民众的教育和启蒙。①

音乐上，五四时期的新精英文化显示了西方文化和传统文化技巧的结合。西方创作技巧提供了在和声、配器、节奏和曲式上的知识。中国传统文化技巧则建立在五声音阶、按声调作曲以及传统的审美观，诸如温和有表现力的旋律、很多的滑音和倚音，以及特殊的旋法等。五四时期的音乐家都同时掌握西方音乐和中国传统文人音乐的创作技巧，能够同时创作艺术歌曲、流行歌曲和群众歌曲。三四十年代的上海是流行音乐创作的基地，吸引了很多年轻人尝试流行音乐创作，由此诞生了很多经典的流行歌曲。之后，一些音乐家因为不同的意识形态倾向而选择了投身群众歌曲的创作。在当时大的社会背景下，普通民众主要唱那些抗战题材的歌曲，抵抗日本入侵是一个重要主题。贺绿汀是其中一名代表人物。作为当时的知名革命音乐家，他创作了经典的流行歌曲如《秋水伊人》《春天里》《四季歌》《天涯歌女》等等，也创作了那些广为传播的革命歌曲如《游击队之歌》和《嘉陵江上》。他的流行歌曲吸收了很多江南城市小调，具有非常细腻柔软的风格。但是，他的革命歌曲却带有典型的进行曲风格和非常雄壮有力的节奏。聂耳以革命作曲家著称，但他早期的艺术歌曲《媚娘曲》与他之后的革命歌曲相比有显著不同。

可以说，中国在二十世纪早期的音乐创作包括西方风格、中国古

---

① Nelson，2005，p. 7。

典文人风格和民间风格。这三种风格的结合刺激了新作品的出现。台湾校园歌曲就是这样一个例子。这一体裁起源于西方流行歌曲、台湾原住民民歌以及来自大陆地区的音乐。[①] 在八十年代早期，台湾校园民歌发展成为一种非常鲜明的风格，即，说唱式的押韵和声韵、简单的曲调以及木吉他伴奏。台湾校园歌曲的成功也是精英文化和大众文化互融的结果。那简单但脍炙人口的旋律一般来自于集体创作，这是流行歌曲的一个典型特点。其歌词一般是诗人或者其他文人创作的，例如余光中。一些徐志摩和胡适创作的诗歌也被谱曲成为广为流传的歌曲。这样的结合大大增强了歌曲的情感深度以及歌词的文字之美。台湾校园歌曲自八十年代早期被引入大陆后，也激发大陆音乐家创作了一些类似风格的歌曲。

在八十年代年轻一代的流行音乐家中，诸如徐沛东、郭峰、崔健和陈哲都有古典音乐教育的背景，学习西方古典乐器，有知识分子的意识形态，拥有流行歌曲创作技巧。他们的作品也显示了精英文化和大众文化的交融。例如，公益歌曲《让世界充满爱》被安排成一个三部分构成的时长 16 分钟的歌曲套曲。而套曲结构借鉴了西方古典音乐。

简言之，精英文化和大众文化这些术语的区别主要表现在精神层面上，表现为持续的中国传统士大夫意识形态以及西方文化的影

---

① Moskowitz, 2010, p. 31 – 35; p. 44 – 47。

响，而非一个真正的社会阶层分类。在当时的背景下，精英文化和大众文化的叠置和混淆源于非常独特的社会变迁，精英群体试图成为时代的发言人，普通百姓也愿意跟随这种潮流，并能理解其中的意思。无论在意识形态还是技术层面上，中国都有一个精英和大众文化互融的悠久传统，这个传统促使音乐家掌握各种不同的表达风格，并能够将它们结合在一起。

农耕文化的城市化

中国从农耕社会到工业化社会的大规模转型主要从八十年代开始，远远晚于多数西方国家。在八十年代，这个城市化过程还伴随着经济体制从计划经济向市场经济的过渡。[①] 这也解释了为何当时的文化和音乐产品都聚焦于民族主义和乡土文化。约翰·斯道雷(John Storey)提出，乡村的“民间文化”可以被定义为流行文化的一个早期阶段，也是欧洲民族主义出现时的一个组成部分。因为民间文化是一个国家在十八世纪晚期到二十世纪早期的主要本质和特征的体现。[②] 回到中国八十年代的背景中来，民间文化传统和农耕文化的悠久历史激发了国人强烈的民族主义感情，养育了丰富多样的

① 邹广文，p. 15。

② Storey, 2003, p. 12.

民间音乐风格和以民间文化为主导的流行歌曲创作。

传媒和音乐工业的迅速发展以及社会阶级分层之间的重置和模糊使得八十年代的流行文化引起知识分子的强烈关注，在作品中采用流行于百姓之间的乡村音乐风格和内容。下面从三个方面切入这个主题：吟唱的广泛运用、民间风格的歌词，以及从民间文化到流行文化的转换。

吟唱的采用

很多原始初级的民歌旋法建立在当地方言的音调上，吟唱调的采用是保持民间文化的一个重要方面。在中国传统音乐中，吟唱包含两种含义。一个是民歌小调中的一种类别，被称为吟唱调，[①]由那些与百姓日常生活密切相关的民歌体裁构成，如谣曲、叫卖调、祭祀歌等等。其旋法主要基于那些与歌词的声韵和音调紧密联系的说唱的基础上。[②] 另外一种吟唱被称为吟诵[③]，是指旋律化地朗诵诗歌，被中国古典文人广泛运用。在某种程度上，吟唱调与大众文化相联系，而吟诵调更多与精英文化相联系。

对吟唱的探索和采用显示了八十年代的流行音乐家试图回应中国悠久的农耕社会史。《绿叶对根的情意》(1986，例 5.1)就是一个例子。在这首歌曲中，歌曲的旋律试图接近朗诵。例如，那些连续的

---

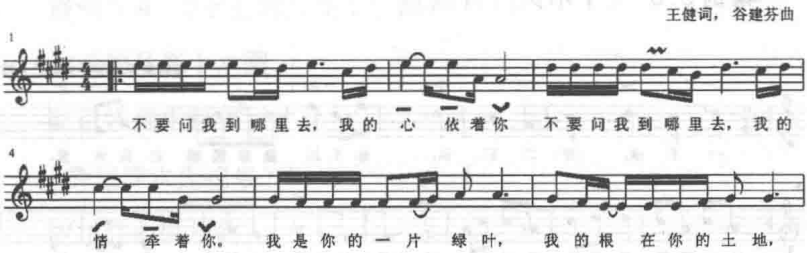
① Huang Hanguo, 2005, p. 288。

② 黄允箴，2007，p. 215－226。

③ 赵元任，1987，p. 1。

十六分音符的重复试图根据普通话的韵律和语调来建立一个词组“不要问我”(第1小节)。中文的声调也被考虑到创作中。例如,“着”在语言的四声中属于轻声,在歌曲中被放置在下行四度(第4小节)和下行五度(第2小节)中。歌曲整个的旋法非常像是在朗诵。

谱例5.1　《绿叶对根的情意》(片段)



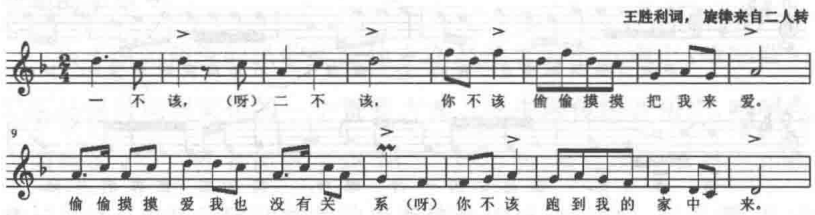
《我热恋的故乡》(1987,谱例5.2)遵从以声调作曲旋法中的“平直仄曲”。“平直仄曲”是指声调中的第一声和第二声配上较为平直的旋律线,而第三和第四声则是相对曲折的旋律。① 在这个歌曲中,开头的四个字“我的家乡”(第1小节)处在一个平直的旋律进行中,而“并不美”则运用了一个较为曲折的旋律线。

谱例5.2　《我热恋的故乡》(片段)

① 赵元任,1933,p.14。

中国各地的方言特征也是按照吟唱作曲的一个原因。歌曲《十不该》(1987，例5.3)就是一个例子。歌曲的旋律轮廓主要取自东北二人转中的一个曲牌，其中一个比较鲜明的特点就是符合满族语言的方言发音特点。重音总是放在乐句的最后一个字上，并且占有较长时值(如第4、8、16小节)。

谱例5.3 《十不该》(片段)



八十年代的流行音乐家在他们的作品中采用了大量吟唱作曲的技巧，所用的体裁包括西北风歌曲、囚歌和抒情歌曲。另外，当时的一些摇滚歌曲也运用了这种作曲方式，例如《新长征路上的摇滚》(1987)，《西出阳关》(1988)。一般来说，这一时期歌曲中的很多吟唱方式非常接近普通百姓生活中的吟唱曲调，显示出音乐家们保留农耕文化的努力。

民间风格的歌词

从歌词上，也可以看出八十年代的流行音乐家在以知识分子的情怀去努力接近民间和大众文化。很多歌曲内容以描述百姓的日常生活为主，可以看到那些被有意识使用的大众化语言。这里举出两

个例子。《十五的月亮十六圆》被当时的作曲家和听众标示为一首具有“时代精神”的流行歌曲。其歌词却显示出强烈的乡村民间风味。歌曲(例 5.4)试图告诉人们“没有付出就没有收获”。为了让普通百姓明白这个道理,歌曲中运用了大量生动的农村生活场景作为比喻,诸如种地、收获、挖泉和登山等。

谱例 5.4　《十五的月亮十六圆》①

十五的月亮十六圆,
要想收获先种田,
(要想饮水先挖泉)②,
要想登山先探路,
要想致富得开财源。

这首歌曲的歌词也涉及了一个八十年代的知识分子和普通民众都关心的话题,即收入分配不公现象,表达了多劳多得的一种愿望。某种程度上,这首歌曲用平实质朴的语言表达了知识分子关注的问题:对知识产权和工作报酬的忽视。实际上,当时知识分子是被剥夺感最强烈的一个群体。例如,当时徐沛东因为写作《我热恋的故乡》以及《十五的月亮十六圆》而家喻户晓,但是他的经济物质条件

① 歌词摘自凌瑞兰(1994,p.532－534)。
② 第二段歌词的句子。

非常差。他和家人与另外一个家庭共同住在一个两居室的公寓中。这并不是一个孤立的例子。在1986年举行的庆祝世界和平年的晚会上，有超过百名在当时流行歌坛上较有影响力的歌手演唱歌曲《让世界充满爱》。多数歌手骑车或者乘公交车到达演出现场。

在《我热恋的故乡》这首歌曲中也可以看到大量运用大白话对乡村生活情景的描述。最初，词作者孟广征草稿的第一句是"我的家乡不是一个美丽的地方"。"地方"是一个比较正式和书面化的词，一般出现在主流抒情歌曲的写作中，诸如《在那桃花盛开的地方》。在与作曲家的合作过程中，徐沛东建议将歌词改为"我的家乡并不美"这样一种更为草根化的语言（例5.5①）。另外，歌曲的内容是对偏远乡村生活的描述。在歌词中"草房"、"井水"、"小河"以及"小村"是非常典型的人们想象中的乡村景象。细致的乡村情景描述和有意识的草根化语言显示了知识分子对古老农耕文化的一种眷恋。

谱例5.5 《我热恋的故乡》（片段）②

我的家乡并不美，

低矮的草房苦涩的井水，

一条时常干涸的小河，

依恋在小村周围。

---

① 对徐沛东的个人采访，北京，2008年8月27日。

② 歌词摘自凌瑞兰（1994，p. 534－536）。

然而，从歌词中还是可以找到精英文化的痕迹。“依恋”是前面四行歌词中唯一的动词。这无疑是一个非常具有精英意识的词，其表达的对象通常是“祖国”、“民族”、“家园”、“故乡”这些让人们心中怀有深厚感情的象征性实体。例如，“恋”这个字出现在歌曲《乡恋》(1980)、《绿叶对根的情意》(1986)中。其他精英式的用语还表现在歌词“并”、“低矮”和“苦涩”中。

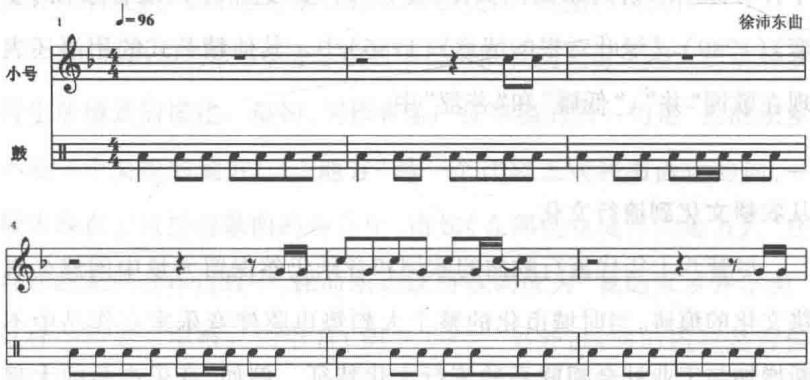
从农耕文化到流行文化

尽管八十年代流行歌曲的歌词和音乐仍然保留大量中国悠久农耕文化的痕迹，当时城市化的整个大趋势也驱使音乐家在作品中不断增加与工业社会相联系的流行文化特征。例如，音乐产品的大规模生产使得很多原先在小范围内传播的音乐体裁的个人性风格受到削减。具体表现为，由那些不规则的节奏向更为规则的节奏过渡，旋律的装饰性被大大简化，音乐创作更多考虑到适应西方电声乐器的配器。这些转化都使得原先农耕文化的音乐特征发展为属于城市生活方式和审美的一种真正的流行风格。

其中改变最为显著的是节奏。例如，在歌曲《十五的月亮十六圆》中，作曲家采用了山西地方戏曲中眉户调的旋律。然而，这首歌曲在当时却被认为是非常具有现代感和动感的。这种变化与歌曲运用的节奏有关。在歌曲的引子(谱例5.6)中，由小号和鼓奏出的节奏模式给人一种非常有生机活力的城市生活的感受。与八十年代中

后期一个寻求变迁的普遍社会氛围密切相关，人们希望勤劳致富，因而生活节奏加快。

谱例 5.6 《十五的月亮十六圆》（片段）①

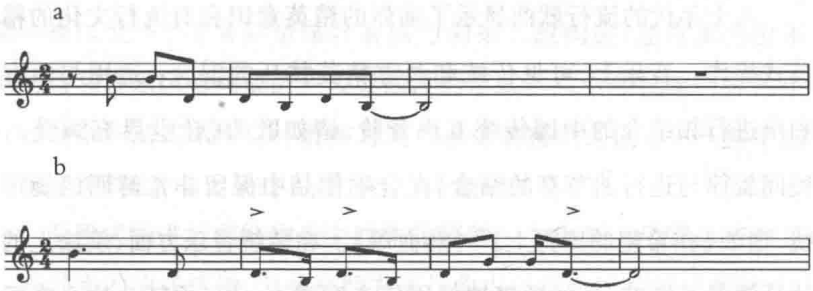


《我热恋的故乡》是另外一个通过改变节奏将原先的乡土民歌风味转换为现代流行歌曲风格的例子。在这首歌曲中，原先的河北梆子带有非常浓郁的乡土氛围。但是，在作曲家以西方的切分节奏重新安排歌曲的节奏以后，很多听众听不出歌曲原来的风格。谱例（例 5.7a、5.7b）与谱例 5.8 的比较明显地显示了这种转换。同时，作曲家将河北梆子通常使用的 2/4 拍改成了 4/4 拍。另外，他还忽略河北梆子中富有特色的重音（例 5.7b），并在一个具鲜明地方戏曲音乐

① 该谱例的记谱基于版本专辑《流行风》，内蒙古音像出版社，1988，磁带编号：M88－79。

特点的大六度音程中加上了两个下行的经过音(第一拍),只留下了在流行音乐中最为普遍的四度音程(例5.8)。在配器中,架子鼓的4/4拍节奏贯穿始终。① 这种节奏技法上的改变,使得听众很难从直接的聆听中将这首歌曲与河北梆子联系起来。正如徐沛东在采访中所说:"我不想让自己的创作局限在一种风格中。我喜欢将很多不同的音乐风格综合起来,形成一种新的风格。"②

谱例5.7　河北梆子的音调



谱例5.8　《我热恋的故乡》(第一乐句)

简言之,八十年代的流行音乐家将流行文化阐述为一种农耕文

① 对该曲的分析基于专辑《1988西北风》,中国唱片上海公司,1988。ISRC: CN-E01-98-343-11/A. J6。

② 对徐沛东的个人采访,北京,2008年8月27日。

化。很多流行歌曲使用了那些与农耕社会相联系的音乐风格和歌词，表现为对吟唱的应用、采用与农村生活相关的主题、草根性的语言和民间体裁。同时，在城市化的驱动下，音乐家也将现代流行歌曲的风格和节奏模式加入到歌曲创作中。

流行文化的精英式样

八十年代的流行歌曲显示了强烈的精英意识和对流行文化的精英式操作。音乐上，可见传统和西方精英技巧的混合：运用与西方和声进行相结合的中国传统五声音阶，诸如歌曲《让世界充满爱》；民间旋律与进行曲节奏的结合，在合唱作品中保留非常鲜明的旋律线，诸如《在希望的田野上》[①]《热血颂》。在传统音乐方面，旋法上的特征深受其影响，例如频繁地使用倚音和滑音，[②]起承转合这个在概念上实现发展统一的四句曲式，[③]以及温和但富有表现性的孔夫子文人审美等，都广泛出现在八十年代的流行歌曲创作中。以下，将主要从四个方面：歌曲曲式上的创新、歌词上对政治符号和概念的新诠释、用诗化的语言构成的宏大叙事，以及音乐和文本都体现出来的

---

① 据施光南说，传统民歌的审美在很大程度上与是否具有鲜明的旋律线有关。施光南，1982；苏夏，1991，p. 20。

② 赵元任，1933，p. 19。

③ Ho，1997，p. 40－41。

悲伤情绪，来切入八十年代精英意识和技巧对流行歌曲的影响。

曲式的创新

八十年代的流行音乐家最有新意的创作技巧之一就与曲式的结构有关。中国传统民歌一般运用四乐句单段体曲式。现代的二段、三段和四段曲式主要来自于西方或者中国传统戏曲。八十年代的流行歌曲吸收了这些曲式形式并用一种非常创新的方式来运用它们，例如：一种进行曲风格的两段式曲式，由一个非常温和有表现力的第一段以及一个非常热情雄壮有活力的第二段构成；还有那些由不同情绪和音乐风格构成的三段或四段的形式。八十年代流行歌曲中非常复杂的曲式结构也可被视为流行音乐的精英式创作——将中国传统审美概念、本土戏曲和西方音乐体裁相结合。

两段式的进行曲结构是中国作曲家的一个创新。尽管进行曲是一种外来的曲式结构，但是在西方进行曲中很难找到相对应的结构。在中国的进行曲中，这种曲式一般由一个缓慢抒情、气息宽广的第一部分和一个快速、密集的音区较高的第二部分构成。前者的作用主要是抒发感情，而后者主要给予精神和道德上的鼓舞。这也是革命歌曲中一个非常程式化的写作模式。起初，这种模式被称为“颂歌”，用来赞颂那些革命的地区和人民。早期的一首典型作品是歌曲《延安颂》①。之后运用这种颂歌模式的作品包括《毛主席，我们心中

① 莫耶词、郑律成曲，1938，信息源自作者对金兆钧的个人采访，北京，2009 年 12 月 11 日。

的太阳》[1]和《北京颂歌》[2]。

金兆钧认为，两段式进行曲风格的颂歌在开放后很长一段时间没有新作品，直到九十年代非常流行的抒情歌曲《走进新时代》[3]的出现。从某种视角看，这种两段式的曲式也对八十年代的流行歌曲创作产生了很大影响，并且被广泛运用到当时的各种歌曲体裁中，如流行风格的抒情歌曲、乡村民谣、公益歌曲。只是运用的方式发生了一些变化，具体表现为，将原先颂歌中对比性的两个段落改为使用相同的速度和情绪，更具有统一感；两段式之间的对比主要体现在乐队的配器上。同时，第一段落一般是处在低音区的陈述式风格，第二段落是高音区的抒情性风格。这样一种安排可在歌曲《血染的风采》、《热血颂》和《小螺号》中找到。

西北风歌曲在曲式结构的设计上更显示了多样性和创造性。例如，《黄土高坡》是一个三部分曲式，源于将京剧、西方歌曲和陕北民歌的结合。第一部分非常鲜明，运用了京剧的音调和发声方式。第二部分回到了典型西方流行歌曲的演唱方式和音乐风格，并在结尾处引入了一个中国戏曲中的拖腔，以此自然地与抒情的、带有典型北方民歌风格的第三段落相连接。另外一个例子是《我热恋的故乡》。这首歌曲的高度精英式操作体现在将河北梆子中三种不同的节奏模

---

① 乔羽词、沈压威曲，1964。

② 洪源词、田光和傅晶曲，1970。

③ 蒋开儒词、印青曲，1997。

式和旋律类型运用到歌曲中。除了一个引子和结尾，这首歌曲由三个不同的节奏部分构成，使得它有着尤其不寻常的表现力，在某种程度上与西方艺术歌曲相似。另外，歌曲《让世界充满爱》也是一个有趣的例子，借用了西方古典歌曲套曲的曲式以适应歌曲的宏大叙事。

政治符号和概念的新定义

在流行歌曲逐渐被官方和听众认可的过程中，自八十年代初起活跃于流行歌曲领域的中年作曲家扮演了非常重要的作用。与传统革命歌曲中非常直接和纯粹的口号宣传相比，那些中年作曲家的流行歌曲对原先的革命符号进行了新阐释。同时，他们也在“文革”刚结束后的那段时间里介绍引进了很多之前未被使用过的概念：例如，一个新的社会应该是什么样子？在一个全新的社会背景中，年轻人应该担当什么样的社会角色？这些中年音乐家打破了原先纯粹革命式的陈述方式，重新诠释了革命的概念以及一个新的时期。

《年轻的朋友来相会》(1981)①是体现这些新诠释的一首代表性歌曲。这首歌曲试图推出一个当时中年人眼中“八十年代新一辈”的概念(例 5.9)。这首歌曲由三段歌词构成。第一段描述了年轻人

① 张枚同词、谷建芬曲，摘自《极度传真：80 年代最佳模拟录音馆藏品》，中国唱片总公司，2006。ISRC：CN－E01－98－343－11/A. J6。

在一个阳光明媚的美丽春日享受着他们的快乐生活。第二段是他们想象中二十年后国家和人民生活的图景。第三段引进了八十年代早期主流意识形态的价值和世界观，即，个人（八十年代新一辈）的荣誉和快乐来自于对祖国的奉献。歌词在总体上担负了对年轻人进行意识形态教育的功能，显示了在当时比较固执的一个世界观，年轻人应该为祖国的繁荣昌盛努力工作。

谱例 5.9 《年轻的朋友来相会》①

年轻的朋友们，我们来相会，
荡起小船儿，暖风轻轻吹，
花儿香，鸟儿鸣，春光惹人醉，
欢声笑语绕着彩云飞。
哦，亲爱的朋友们，
美好的春光属于谁？
属于你，属于我，
属于我们八十年代的新一辈。

再过二十年，我们重相会，
伟大的祖国，该有多么美，
天也新，地也新，春光更明媚。

① 歌词摘自李雨辰，1992，p. 67－68。

哦，亲爱的朋友们，

生活的奇迹要靠谁？

要靠你，要靠我，

要靠我们八十年代的新一辈。

但愿到那时，我们再相会，

举杯赞英雄，光荣属于谁。

为祖国，为四化，流过多少汗。

回首往事心中可有憾？

哦，年轻的朋友们，

让我们大家一起飞。

英雄堂，逍遥美，

光荣属于我们八十年代的新一辈。

光荣属于我们八十年代的新一辈。

1981 年的中国正处在改革开放政策带来的不断提高的物质生活条件和明显放松的社会氛围内。这首歌曲显示了对年轻一代人的精英式阐述。诸如“春光”、“暖风”、“花香”、“鸟鸣”、“荡起小船儿”这些在“文革”中曾与资产阶级生活方式相联系的词被再一次使用。尽管歌曲的内容就当时的人们来说比较容易理解，但是使用的词却显示了典型的精英式审美。整首歌词的排字非常接近诗歌，每一行

中的字数几乎相等。例如，对每一段落字数的安排是5①，5，5，5，3，3，5，9。同时，很多词明显属于文人范畴，如，“鸟儿鸣”、“惹人醉”、“英雄堂”、“逍遥美”。

总之，《年轻的朋友来相会》中教育式的意识形态内容，用大众能够理解的方式来解说歌词的内容，以及文人审美的运用，可以被视为是那些中年音乐家对年轻人在一个社会转折期中角色和世界观的一种新的阐述。这种阐述显示了八十年代早期的精英文化和精英意识，也显示了那些担当社会责任、忧国忧民的中国传统士大夫精神，以及那些小资产阶级和文人阶层的审美。

诗化歌词和宏大叙事

即使到了八十年代中期，一些年轻一代的流行音乐家仍然显示了熟练运用精英文化的能力。八十年代中后期的流行歌曲歌词写作中存在两个特点——诗化歌词和宏大叙事。《让世界充满爱》和《信天游》这两首创作于1986年的歌曲属于不同的体裁，讲述了不同的故事，但都具有宏大叙事和诗体语言的精英式表达。

谱例5.10 《让世界充满爱》（第一部分第一段）

想起来是那么遥远，

---

① 第一行中“年轻的朋友们”实际字数是6，但是“的”是轻声，在实际发音中一般时值与前面一个字相连。所以在这里将这一行算作5个字。

一切仿佛是从前，
太阳在不停地旋转，
自古就没有改变，
那不曾破灭的梦幻，
依然隐藏在心间。
但愿有那么一天，
大海把沙漠染蓝，
和平的福音传遍，
以微笑面对祖先。

在谱例5.10史诗般的歌词中，不光有对于宇宙、历史、宗教、民族主义以及善良祝愿这样的宏大叙事，也有非常美丽的隐喻般的比喻。例如，“大海把沙漠染蓝”，这里的蓝色指代海洋，象征着先进的西方文明，因其又被称为“海洋文明”。而沙漠象征着“黄土地”——中华文明的源头在近代的陷落。这一句歌词揭示了八十年代的知识分子想要追赶西方国家先进水平的普遍愿望。这样的比喻也可以在当时一部引起争议的电视纪录片《河殇》①中找到。其中，“海洋文明”、“黄土地”、“蓝”被用来比喻西方和中国在不同历史阶段的不同文明。蓝色与宇宙、星星、海洋和生命相联系。当时存在于八十年代

① 苏晓康、王鲁湘，1988；1991。

知识分子中的共识是近代历史上的西方文明远远超过中国文明。“我们都知道黄土地的伟大，但是在近代，它带给我们的只有屈辱”。[1]《让世界充满爱》中的歌词“以微笑面对祖先”显示了音乐家强烈的社会和历史责任感。他们希望有一天中国文明能够再一次崛起，就像它历史上曾经达到的高度一样。这显示了一种强烈的士大夫精神。这一段落的歌词显示了诗化的表达、宏大叙事和强烈的民族主义。

在西北风歌曲的源头之一《信天游》（谱例 5.11）中也可以找到这种诗化语言和宏大叙事。尽管音乐听上去是陕北民间风格的流行歌曲，歌曲试图描述的景象却是精英式的、雅致的和诗化的。具体来说，“追逐”、“流逝”、“悠悠”实际上都是知识分子惯用的词。这些词被加入到在老百姓中间非常流行的乡村风格的流行歌曲中。

谱例 5.11 《信天游》（片段）[2]

我抬头，向青天，

追逐流逝的岁月，

白云悠悠尽情地游，

什么都没改变。

---

① 对金兆钧的个人采访，北京，2009 年 12 月 11 日。

② 歌词摘自凌瑞兰，1994，p. 614。

悲伤的精英意识

在八十年代中后期，知识分子群体间普遍弥漫着一股悲观失落的情绪。当时的文学和艺术领域都显示了这一趋势。例如，当时，王朔主要面向流行文化的小说引起了那些精英文化电影导演们的注意。1988 年，王朔的四部小说《顽主》《轮回》《大喘气》《一半是海水，一半是火焰》被改编成电影上映。其导演米家山、黄建新、叶大鹰和夏刚都被冠以精英导演之名。他们对王朔小说的改编也能看出这些精英式的解读。例如，在四部电影中，有三部电影中的主角自杀，但原小说中的主角没有一个人自杀。在普通民众的传统思维中，“好死不如赖活”。而在精英文化中，为了某个崇高的理想或者信念，死亡是一件值得推崇的事情。这种将王朔的流行小说进行精英式改编的做法不仅显示了当时精英人群对大众文化的浓厚兴趣，也显示了他们将自己的世界观灌输到普通民众身上的实践。

确实，悲伤的心境是八十年代艺术作品中的普遍特点。当时的社会背景在政治上相对宽松，人们能够自由表达他们的悲伤心情。西北风歌曲直接从中国西北民歌中拿来了那些悲伤的曲调，摇滚歌曲表达了怀疑和幻灭，囚歌则在发声和歌曲的内容上表达了悔恨和绝望。即使是官方抒情歌曲也顺应了这一趋势。例如，当时广为传唱的《血染的风采》和《热血颂》都表达了一种悲伤的心情，使用了柔软抒情的风格来表达战士对爱人和家庭的个人感情。而在更早些的时期，这一内容的歌曲通常是用欢快和积极的心情来赞颂祖国的昌

盛和人民的新生活，以歌曲《在希望的田野上》为代表。

当时知名的电视专题纪录片《河殇》(1988)解释了为何知识分子怀有这样悲观和悲伤的情绪。

> 二十世纪的中国知识分子，而今虽然终于免除了“臭老九”的厄运，身价仿佛比过去也高了些，但经济上的窘迫寒酸和精神上的扭曲压抑仍然伴随着他们。(摘自第三集《灵光》)……是近百年来总是被动挨打的历史造成了我们今天的心态吗？或者说，是近几十年来的贫困落后造成的吗？或许是这样，但不完全是。在这些现象背后隐藏着的，是一个民族的心灵在痛苦着。它的全部痛苦就在于：文明衰落了。①

《河殇》的片段帮助我们理解八十年代的年轻一辈，尤其是知识分子的思想倾向。正如片中提出的：“中国正在思索。青年们正在诘问历史。”当时弥散在知识分子间的悲伤情绪主要源自于历史上曾经拥有辉煌的中华文明，以及它与当时西方文明相比在文化上的衰落。

因为民族的衰落而不是因为个人遭遇感到痛苦，这基于中国传统知识分子的意识形态和价值观。实际上，八十年代的物质生活条件与之前相比已经显著提高。然而，当时的中国正处在“文革”之后极端贫弱的状态下。与那些概念中认为应该牺牲个人来服务国家的上代人相比，处在西方人道主义影响下的年轻一代开始怀疑这种奉

---

① 摘自第一集《寻梦》。

献和牺牲的意义。

在很大程度上，这种悲伤情绪表现了精英阶层而非普通民众的意识形态和价值观。在中国传统中，大众文化中的悲哀主要来自于个人的痛苦遭遇。这里引用三首歌曲的片段——北方民歌《走西口》、抒情歌曲《血染的风采》和囚歌《悔恨的泪》，旨在彰显精英文化与大众文化在表现悲伤时的不同态度和手法。

谱例 5.12 《走西口》①（片段）

哥哥你走西口，

小妹妹我实在难留，

我紧紧拉着哥哥的手，

送他到大门口。

哥哥你出村口，

小妹妹我有句话儿留，

走路走那大路口，

人马多来解忧愁……

紧紧地握着哥哥的手，

汪汪的泪水独自留，

只恨妹妹我不能跟你一起走，

① 这里引用的版本是由广东音像公司 2005 年发行的版本。

只盼哥哥你早回家门口。

谱例 5.13《悔恨的泪》①(片段)

(男)

月儿弯弯照我心，

我在雨中想伊人，

不知你是否相信我，

脱胎换骨做新人，

脱胎换骨做新人。

(女)

月儿弯弯照我心，

我盼你早出监狱的大门，

浪子回头金不换，

我等你回来不变心，

我等你回来不变心。

谱例 5.14《血染的风采》(片段)

(男)

---

① 歌词来自网站资源，http://www.qq190.com/getgeci/12731.htm，2010 年 6 月 21 日登录。

也许我告别，
将不再回来，
你是否理解，
你是否明白？
也许我倒下，
将不再醒来，
你是否还要永久地期待？

如果是这样，
你不要悲哀，
共和国的旗帜上有我们血染的风采，
如果是这样，
你不要悲哀，
共和国的旗帜上有我们血染的风采。

以上引述的歌曲都使用对话似的歌词来表达那些即将或已经分离的恋人之间的悲伤情绪。《走西口》(谱例 5.12)改编自一首陕北民歌。在历史上，那边的男人因为贫瘠的自然条件，必须要离家到远方讨生活。听众会被底层农民的带乡土音调的悲伤情绪所感染。《悔恨的泪》(谱例 5.13)是一首典型的带有教育意义的歌曲，用一个女人不变的爱情来激发囚犯重新做人的强烈愿望。歌曲《血染的

风采》(谱例 5.14)则描绘了一个牺牲个人爱情献身国家的战士形象。

尽管这三首歌曲都传达了悲伤的情绪，但可以区别出是否源于精英视角。《走西口》中的悲伤属于大众文化，从通俗化的语言和底层民众个人情感的表达可以看出。歌中的女孩不得不接受分离，否则他们将不能生存下去。《悔恨的泪》结合了大众文化和精英式的加工。歌曲的内容似乎是描述社会边缘人群的生活，主要表达的是个人情感和爱。但是歌曲提供了一个想象中的情境，一个善良的女人在等待，还使用了一些谚语如“浪子回头金不换”这些精英式的加工。歌曲《血染的风采》将个人情感提升到一个更深沉的对社会和民族的情感。这里的词“共和国”表现了强烈的家国同构的精英意识，歌曲中表现了社会责任感和个人情爱之间的冲突和妥协。

可以看到，在八十年代流行歌曲中，精英式的加工更多体现在歌词上。很多歌词显示了当时的知识分子对政治符号的关注、他们的历史责任感，以及在后革命时期的文化反思。

第六章　登上政治舞台的人道主义者

截至目前，本书详细展示了八十年代流行歌曲的综合性文化图谱，包括传统、革命和精英主义及他们的对立层面，展现了八十年代的流行歌曲在技术、情感和精神层面上对中国当代流行音乐史的深远影响。有了这样的积累，这一章将会谈及本书中最重要的一点：为什么对于中国听众来说，这些作品具有远比从纯粹技术和文本分析所能看到的更深远的意义。

八十年代的流行歌曲标志了人道主义的开端，继承了革命时期群众歌曲的社会功能。更为重要的是，它帮助当时的年轻人获得与上辈人平等的表达权，成为重建那些在“文革”中被破坏的道德准则和意识形态的一个媒介。这些都显示了八十年代的流行歌曲在历史上的意义和重要性，将它们与具有相似音乐风格的西方流行歌曲和

中国其他时期的歌曲区别开来。

“人道主义”是了解八十年代流行歌曲的一个关键词。这一术语包含了一系列的概念，包括海德格尔的“历史的”人道主义，即文艺复兴的人道主义；以及有关人的哲学，诸如马克思主义、基督徒和存在主义的人道主义。[①] 在这些不同学派中，萨特的存在主义人道主义和马克思主义的人道主义对中国八十年代的知识分子、作家和读者影响很深。[②] 萨特在他一场名为《存在主义和人道主义》(Existentialism and Humanism, L'existentialisme est un humanism)[③]的讲座中提出了存在主义人道主义的一些特点，例如，“人就是人。这不仅说他是自己认为的那样，而且也是他愿意成为的那样——是他（从无到有）从不存在到存在之后愿意成为的那样。人除了自己认为的那样以外，什么都不是。这就是存在主义的第一原则。”[④]“存在主义的核心是什么呢？是自由承担责任的绝对性质；通过自由承担责任，任何人在体现一种人类类型时，也体现了自己。”[⑤]“人始终处在自身之外，人靠自己投出并消失在自身之外而使人存在；另一方面，人是靠追求超越的目的而得以存在。”[⑥]

① Giustiniani, 1985, p. 167。
② Lin Tongqi, Li Minghua, 1994。
③ Sartre, [1946] 1973。
④ Sartre, [1946] 1973, p. 28；中译本：周煦良，汤永宽，1988, p. 8。
⑤ Sartre, [1946] 1973, p. 47；周煦良，汤永宽，1988, p. 23。
⑥ Sartre, [1946] 1973, p. 55；周煦良，汤永宽，1988, p. 30。

萨特这个讲稿的中译本翻译者周煦良和汤永宽认为，存在主义人道主义激励了欧洲知识分子走出第二次世界大战的心理阴影。[①]同时，这也是中国八十年代的知识分子在遭受了“文革”巨大心灵伤害后引进存在主义人道主义并将之广泛传播的重要原因。在《文化热》(*High Cultural Fever*)一书中，Wang Jing 将人道主义与当时流行的另外一个术语“异化(alienation)”相对照。[②] 他引用了高尔泰对异化一词的定义——自我疏远、自我否定和人格分裂，[③]并将它解释为在革命时期革命对象的自我两分法和自我异化。[④] 在八十年代早期，中国的知识分子承担起了去异化的任务。他们关注有关异化的主题，“欢庆对人性的回归”。[⑤] 这一时期的很多文学作品显示了一个“创造性的自我”，以及从旧意识形态框架中解放出来的人性表达。代表作品包括刘心武的《我是我自己》(1986)，以及戴厚英的《人啊，人》(1980)。

然而，萨特的存在主义哲学与当时更为主流的马克思主义意识形态有一些矛盾对立，中国读者从一开始就接受了对存在主义哲学的批判。在批判的前提下，中国读者被告知，萨特的哲学宣传了一种

---

① 周煦良、汤永宽，1988，p. 2。

② Wang Jing，1996。

③ 高尔泰，1981，p. 163。《异化激起历史考察》，收入《人是马克思主义的出发点》1981，p. 162－216。(引自 Wang Jing 1996，p. 296)

④ Wang Jing，1996，p. 34。

⑤ Wang Jing，1996，p. 32。

自我超越和自我实现，其基础点是强调个人和个人性，人类的本质是自我决定而非历史决定的，强调主观性而非客观性。[①] 正如杰瑞米·巴米指出的那样："在八十年代的中国，个人主义的议题——一个自治的自我的哲学和政治的重要性——仅仅享受了一个短时期的相对开放的讨论。自1983年起，这一理论遭到了主流媒体的禁止。"[②]在较为激进的知识分子群体中，王若水和周杨是宣传人道主义的代表人物。他们对该理论的推广受到了一些批判。王若水在他的文章《为人道主义辩护》[③](1986)中，试图将个人的价值重新加入到马克思主义中去。王若水写道，国家在"文革"期间树立的在革命和人道主义之间的对立关系是错误的。这一错误导致了反人道主义。[④] 在内部流传的一篇文章[⑤]中，王若水指出，在马克思主义和历史上，各种资本主义人道主义之间存在着辩证而非对立的关系，例如一些基本的道德准则如"人类自由"和"人类解放"。总之，关于人道主义在中国八十年代作用的理解需要建立在这样一个基础上，即，当时的知识分子相信，人道主义哲学能够帮助他们释放那些遭受折磨

① Wang Jing, 1996, p. 28。

② Barmé, 1999, p. 239。

③ 王若水，《为人道主义辩护》，北京：三联出版社，1986。(Wang Jing, 1996, p. 290)

④ 王若水，1986，p. 222。

⑤ 王若水，1986，"My Views on the Issue of Humanism"(作者暂时无法查到这篇文章的中文标题)。

的记忆，能够将他们从一个被异化的自我中解放出来。例如，在歌曲《让世界充满爱》(1986)中，“爱”这一个词被视为是人道主义能力的一个方面。

就八十年代的社会背景而言，人道主义表达本身对于中国流行音乐家来说是极其有意义的。在经历了对西方流行歌曲的模仿之后，这些流行音乐家开始探索如何从自身的关照来表达自己，他们想要说什么，可以做什么，而不是遵从上代人的以集体主义为核心的信仰。更为重要的是，八十年代年轻音乐家表达个人主义和人道主义的方式与九十年代的音乐家以及西方音乐家相比，显得非常正面和积极。可以说，这些音乐家是在努力创造主流文化，显示了他们想要加入到国家政治力量中的愿望。事实证明，这是一次成功的努力，而流行音乐也在1986年正式被官方所接受。八十年代中期的流行音乐标志着人道主义和个人主义表达的一个起点。这个起点建立在主流文化的功能上，继承了群众歌曲在“文革”期间的主流文化作用。

集体主义的隐喻

作为中国摇滚的第一块里程碑，被著名音乐评论人金兆钧标志为中国流行歌曲在改革开放后的第一次再现，[①]崔健的《一无所有》

① 对金兆钧的个人采访，北京，2008年8月23日。

在人道主义表达上是一个非常鲜明的象征。这首歌曲是在1986年出现的那些表达人道主义的几首重要歌曲之一。这里，将要介绍一首被很多流行音乐研究者所忽视的作品《让世界充满爱》。《让世界充满爱》和《一无所有》在表达人道主义上有着相同的重要性。更为重要的是，这首歌曲凭借一些相关人士的社会运作，将人道主义表达引入了主流文化中，成为连接社会转型的一座桥梁，帮助流行音乐成为当时年轻一代人表达自身的一个符号。

直接表达的开始

在八十年代的流行音乐家和听众中，崔健以他全新的音乐风格成就了他的声望。[①] 他的音乐根据一种近乎本能的感觉来说出他想什么和要什么，而不是像年长一辈音乐家那样通过象征或者比喻的方式来表达所想和所指。比较歌曲《绿叶对根的情意》[②]（1986，谱例6.1）和《一无所有》（1986，谱例6.2）可以看到这种差异。这两首创作于1986年的歌曲都被视为中国流行歌曲中的经典。作为第一首在国际上得奖的中国流行歌曲，《绿叶对根的情意》使用了比拟的手法，用树叶与根不可分割的联系来表达对祖国的热爱。这种曲折婉转的表达感情的方式显示了当时多数知识分子和音乐家的传统儒家

① 对付林的个人采访，北京，2008年9月1日。

② 王健词、谷建芬曲。

的审美观。在三十年代的流行歌曲及之后的主流抒情歌曲中比较常见。《一无所有》则显示了一种非常不同的审美观,用一种直接的呼喊和呐喊来呼吁人性,表达对人道主义的思考。

谱例 6.1 《绿叶对根的情意》(片段)

不要问我到哪里去,
我的心依着你,
不要问我到哪里去,
我的情牵着你。
我是你的一篇绿叶,
我的根在你的土地。
春风中告别了你,
今天这方明天那里。

谱例 6.2 《一无所有》(片段)

我曾经问个不休,
你何时跟我走,
可你总是笑我,
一无所有。

我要给你我的追求,
还有我的自由。

可你总是笑我

一无所有。

比较这两首歌曲可以看到，歌曲表达的方式自八十年代中期起开始从隐喻的描述转换到了生动的呼喊。付林认为，歌曲《一无所有》标志着表达感情的方式已经从一个概念词发展到直接呐喊。付林这个“概念词”有两层含义。第一，与革命歌曲中象征性的歌词有很强的联系。例如，维维安·瓦格纳论述道，红卫兵歌曲经常使用太阳的象征来表达对毛主席热烈的感情。这种概念词还包括“红”、“东方”、“血”等来象征革命信仰和激情。[①]乔纳森·马图斯茨从符号学角度探讨了这些象征性的概念，并将它们视为进入人们思维意识中的一种符号工具。[②] 概念词的第二层含义与中国知识分子传统审美观中象征性的词相似。传统知识分子习惯使用比喻的方式来表达思想和感情，例如象征性的隐喻、托物言志、借物抒情或者借景抒情。在三十年代的流行歌曲和艺术歌曲中可以看到这种隐喻的使用。付林所说的“概念词”包含以上提及的两种含义。而崔健在《一无所有》中的“直接呐喊”被尼姆尔德·巴拉诺维奇解释为一种结合了愤怒、反抗和挑战的绝望的呼喊。[③] 付林所指的直接呐喊完全不

① Wagner，1995。

② Matusitz，2008，p. 7。

③ Baranovitch，2003，p. 39。

同于用“概念词”来表达感情的方式。用直接呐喊来表达一种人性，作为人的存在和自我意识。[①] 作曲家崔健本人不赞同这一观点。他认为《一无所有》就是一首男人唱给女人听的情歌。[②]

崔健的歌曲在听众和同行中引起的巨大关注与其创新性的音乐风格有关。在中国，摇滚也被归入到流行音乐的范围内，但其音乐风格与乡村民谣、城市民谣以及带有流行音乐风格的抒情歌曲很不相同。[③] 在音乐的处理上，《一无所有》使用了西北民歌中非常典型的商调式。歌曲中那种荒凉的感觉主要来自崔健那种与西北民歌和西方摇滚类似的粗犷和呼喊式的演唱风格。唢呐在歌唱部分之外占主导位置，电贝司和电吉他在低音线条上伴奏。歌曲中西方摇滚和中国民歌这两种迥然不同的风格和谐地结合在一起。

《一无所有》是当时直接表达的一个比较极端的例子。考虑到崔健的朝鲜族家庭背景，由崔健而不是其他流行音乐家使用一种完全不同于中国传统审美的音乐风格有其缘由。朝鲜族在个性、精神特质，以及历史地理位置上都与现在的韩国和朝鲜非常接近。韩国和朝鲜在他们的传统音乐中有一种极其抒情和具有表现力的音乐体裁 *p'ansori*。该体裁使用一种非常粗糙，甚至有些刺耳而不加控制的发声

---

① 对付林的个人采访，北京，2008 年 9 月 1 日。

② 查建英，2006。

③ de Kloet，2003b，p. 167。

方式来表达主人公痛苦和不幸的境遇。[1] 这种富有表现力的方式也可以在另一位朝鲜族背景的作曲家张千一的作品中找到踪迹。张千一自九十年代起创作了《青藏高原》和《嫂子颂》等一些广泛流传的歌曲。是否可以这样认为，崔健的摇滚作品所体现出来的令人瞩目的个人性很大程度上源于他的朝鲜族背景。从一个更中立的视角看，崔健的直接而果敢的表达及其嘶喊的、粗犷的、大音量的发声方式应该被视为一种个人风格化的特点，而不是当时演唱方式上的一种新趋势。

从这个角度看，尽管崔健的音乐在当时受到巨大的欢迎，它们并不能够代表当时的主流文化。中国的主流文化在其本质上说与汉族文化联系在一起。血缘上占中国人口98%的汉族将中国传统文化传承了几千年。因而，选择那些更为一般化的更靠近主流文化的歌曲来证明，中国的流行歌曲在1986年打破了一种表达渴望和感情的常规方式会显得更有说服力。例如，同样创作于1986年的里程碑式的公益歌曲《让世界充满爱》、带流行风格的抒情歌曲《血染的风采》，以及西北风歌曲《我热恋的故乡》。这些作品在表达感情的方式上都代表了一种突破。更为重要的是，它们都显示了主流文化的特征，其精神实质与中国传统文化相联系。在这些作品中，感情、深情和热爱都用一种直接的方式表达出来："我的心永远属于你"（《让世界充

① Willoughby，2000，p. 20。

满爱》),“我的故乡并不美,低矮的草房苦涩的井水”(《我热恋的故乡》),“也许我告别,将不再回来,你是否理解?你是否明白”(《血染的风采》)。这些广为传播的歌曲都显示了在1986年出现的一种新趋势,用一种简单的、直接的、明白的风格来表达感情。

迈向个人主义和人文主义

除了感情表达方式的改变,八十年代的流行歌曲还显示了感情主导内容的重要改变,从爱国主义和集体主义转换到了个体主义和人文主义。音乐的主题从一群人转换到了一个人。八十年代中期起的多数歌曲显示了这一跨越,这也是中国流行歌曲史上一个里程碑式的突破。

抒情歌曲和革命歌曲一般带有强烈的集体主义色彩。其主体通常是一个集体而非一个真实的单个的人。在中国近代史上的各类政治运动中,那些有关个人情感和欲望的东西都以“不健康的”和“资产阶级自由化”为由被禁止。其背后的基本原则是,所有的个人主义和人道主义都与唯心主义相联系,而革命和集体主义与唯物主义相联系。[①] 这也解释了为何一些评论人对歌唱的主体是个人还是一群人非常在意。在“文革”期间,即使是一些抒情歌曲也因其带有个人主义倾向而遭受批评。

---

① 雷颐,2010。

八十年代的流行歌曲显示了歌唱主体从集体主义的群体情感到个体主义的个人感情之间的转换。例如，同样是属于主流文化，强调爱国主义和民族主义，将《年轻的朋友来相会》与《血染的风采》的歌词做比较，可以看出歌唱主体已经从“我们”转换到了“我”。《血染的风采》中表现的是一种从个体出发的爱国主义情感而不是属于一个集体的爱国主义情感。八十年代中期，很多涉及爱国主义和民族主义的歌曲都表达了对祖国的一种非常自然的感情。这种感情与对家庭的爱和个人的友谊相互平行，甚至相互冲突。那些悲伤、沮丧、冲突也在这一时期的歌曲中表现出来。这与之前集体主义中的情感标准模式不同。这种标准让你只能够有一种表达的模式，国家和政党的利益高于一切其他利益，并且不能表现出冲突和犹豫。在八十年代开始，尤其自 1986 年起，很多歌曲试图传达一种个人主义和人文主义感情。正如群众歌曲在革命时期宣扬集体主义一样，这一时期的流行歌曲承担了表达个人性的启蒙作用。

因而，崔健的摇滚作品与当时其他流行歌曲一样，显示了一种在复兴人文精神方面的创新，而不是像很多西方学者论述的那样在声称一种政治抵抗上的创新。就《一无所有》而言，崔健说这只是一首爱情歌曲，创作时没有预想到这首歌曲会成为一个里程碑。[①] 这些作品中直接表达感情的方式将人道主义和个体主义加入到了当时年

---

① 查建英，2006，p. 152。

轻一代知识分子的主流思潮中。争取自由和独立的价值观以及作为个体的自我是当时年轻人的思想主题。崔健设立的这个里程碑并非像有些西方学者认为的那样是敢于在公众面前说出个人的感受,[①]而是教会了当时的人们如何说出他们想要的东西。崔健在一次采访中回忆起1986年在北京工人体育馆的第一次官方性质的表演:

查建英:那时你第一次公开演出,在工体。当时大家似乎很意外,没有思想准备……

崔健:但有需求。

查建英:有饥渴,似乎在等待这种音乐。你当时对观众那么热烈的反应感到意外吗?

崔健:意外……[②]

从这一点看,崔健并非表达了一种对主流文化的挑战。[③] 在文化上,崔健的音乐应和了当时年轻人奉行的主流文化。即,我想说出我想说的,而不是遵从旧有的方式说出我应该说的。这是一种对自由的表达。正如音乐家陈哲在采访中说道的:崔健的摇滚和当时其他一些作品诸如《让世界充满爱》、《血染的风采》和《我热恋的故乡》一样,都表达了相同的愿望,年轻人在争取能够说出自己真实想法的自由。

---

① Baranovitch,2002,p.32。

② 崔健、查建英,2006,P. 151－152.

③ Baranovitch,2003;Jones,1992;de Kloet,2003a,b。

一代人的渴望："我们"的表达

在八十年代中期，用一种直接的方式表达个人主义不是小众的愿望，而是年轻人共同的想法。当时的绝大多数新作品，无论是非常个人化风格的《一无所有》，还是更为大众化的《让世界充满爱》都证实了这个观点。这两首歌曲里面的称谓"我"可被解读为整个一代人而非一种小众的亚文化或者边缘群体。在布雷斯就歌曲《一无所有》对崔健的采访中，作曲家将歌名解释为"说出当时中国年轻一代人的感觉和想法"。① 布雷斯建议将每一次出现的词语"我一无所有"替换为"我们一无所有"。②

因而，对个体情感的陈述在八十年代的背景下表现为一种主流的趋势、一代人的渴望。这使得当时的流行歌曲带有非常独特的特点，能够适合群体演唱。正如词作家陈哲描述的那样，歌曲《让世界充满爱》的创作动力源于想要创作一首能够让年轻一代人集体咏唱的歌曲。这里的词汇"集体"指代一种只为年轻人共享的群体行为，不同于那个出现在革命歌曲或抒情歌曲中的以意识形态为主导的"集体主义"。从年轻一代音乐家的观点来看，这个"集体主义"既包含又排除了术语"集体地"。然而，"集体咏唱"这种形式让当时的观

① Brace，1991，p. 63。

② Brace，1991，p. 54。

众和政府文化官员联想到“集体主义”,使得歌曲有机会被广泛传播。为了更深层次地理解这个属于一代人的术语“集体地”及其与旧的“集体主义”意识形态之间的联系,这里需要回顾歌曲《让世界充满爱》的创作过程。

这首歌曲的灵感源自于1985年美国的流行歌曲《We are the World》——以一群歌手演唱的方式为当时非洲饥荒进行募捐。紧接着,这首歌曲的台湾版本,为庆祝台湾从日本殖民状态中独立四十周年创作的《明天会更好》也成为一个范本。《We are the World》和《明天会更好》中公益慈善和追求和平的目的以及群组演唱的形式激发大陆的流行音乐家思考流行音乐的社会功能。

《让世界充满爱》这首歌曲的出现是解放以来政府文化部门与流行音乐家的第一次合作。当时,流行音乐还没有得到官方承认,仍被认为是表达小资产阶级情调的靡靡之音。在1983年到1984年的反精神污染运动中,官方文件要求,在官方表演中不能允许超过三个以上的流行音乐家同时演出。事实上,当时多数的流行音乐家处在一个半地下状态。另一方面,他们已经开始写作那些表达一代人共同关心的话题的歌曲。尽管之前的很多群众歌曲和抒情歌曲也使用合唱的形式,但是其音乐风格和歌词都不能被当时的年轻一代认同为表达自身的语言。据陈哲回忆,在八十年代初期,他连续地写歌词和诗歌来表达想法,尽管这些作品当时并没有机会发表。《We are the World》和《明天会更好》这两首歌的问世鼓励这些年轻音乐家借鉴

这种将流行歌曲与社会事件联系起来的方式。1986 年的“世界和平年”在社会操作上提供了一个契机。这一活动由当时的中国录音录像出版总社承接并安排。总编辑吴海岗邀请陈哲与作曲家郭峰以及其他几位词作者合作，写作一首庆祝“世界和平年”的主题歌。中国录音录像出版总社是一个官方机构，这首由百位歌手同台表演的流行歌曲被批准为一个官方活动。所有的音乐和歌词在正式演出前必须经过官方文化官员的审查和批准。在很大程度上，这首歌曲显示了在官方文化政策与年轻音乐家所喜爱的流行音乐风格之间的协商和妥协。

在某种程度上，“世界和平年”的主题只是使得社会操作成为可能的一把保护伞。它提供了一个机会，让流行音乐家能够说出他们在社会转型期的真实想法。从一开始，这首歌曲就被定位为表达了年轻一代人的想法而非仅仅契合一个国际和平年。在一个私下场合，总编辑胡海岗鼓励陈哲说出他在近几年里的精神状态、渴望和世界观，陈述他们作为一代人对当下这个世界的认知和看法。

《让世界充满爱》（谱例 6.3）是一首由一个前奏和三个独立歌曲构成的大型歌曲套曲。与《We are the World》的 7 分 10 秒和《明天会更好》的 5 分 15 秒相比，这首歌曲要长得多。其三部结构可被视为对整个转折时期的一个完整体验的陈述。第一部分表达了对过去经验的反思。歌词“遥远”、“从前”、“走过昨天”表达了年轻一代人对痛苦的集体记忆的态度，暗示了人们的精神状态正逐渐从“文革”

的损坏中恢复。第二部分流传最广，用非常柔软细致的方式描述人与人之间的相互关怀，指出了年轻一代人所需要的东西——用温柔的安抚帮助他们愈合过去的灰暗记忆。其合唱中反复出现的词“同”和“共”，都强调这是一个群体的渴望，这首歌用合唱的形式帮助音乐家和听众分享这种共同体验。第三部分的歌曲用非常生动的音调来描述一幅未来景象——每一个人都能得到真爱。这个三部式歌曲给出了一个非常强烈的比喻：年轻人在一个社会转型期对于过去、现在和未来的思考。

谱例 6.3 《让世界充满爱》

第一部分（第一段）

想起来是那样遥远，

仿佛都已是从前，

那不曾破灭的梦幻，

依然隐藏在心间。

是谁在默默呼喊，

激起了心中的波澜，

也许还从未感觉，

我们已经走过昨天。

（合唱）

哦，一年又一年，

哦，我们走向明天，

哦，一年又一年，

哦，我们走向明天。

第二部分（第一段）

轻轻地捧着你的脸，

为你把眼泪擦干；

这颗心永远属于你，

告诉我不再孤单。

深深地凝望你的眼，

不需要更多的语言；

紧紧地握住你的手，

这温暖依旧未改变。

（合唱）

我们同欢乐，

我们同忍受，

我们珍存同一样的爱；

我们共风雨，

我们共追求，

我们珍存同一样的爱。

无论你我可曾相识，

无论在眼前在天边，

真心地为你祝愿，

祝愿你幸福平安。

第三部分（第一段）

你走来，他走来，

大家走到一起来，

在这缤纷的世界里，

心潮在澎湃。

你走来，他走来，

大家走到一起来，

在这缤纷的世界里，

有无限的爱。

（合唱）

啊，让这世界，

有真心的爱，

啊，让这世界，

充满情和爱。

《让世界充满爱》作为官方文化部门和年轻一代音乐家合作的结果，在很多方面综合了之前抒情歌曲中的集体主义和年轻一代所追求的个人主义。或者说，这首歌曲在某些方面显示了集体主义，某些

方面则显示了个人主义。这里提及的“集体主义”可被理解为结合了集体吟唱、年轻一代的共同渴望和以意识形态为主导的集体主义。这三种含义在这首歌曲中紧密结合在一起，很难把它们独立出来。例如，《让世界充满爱》的现场演出聚集了超过百名歌手，歌曲超过一半的部分由合唱的形式完成。歌词中那些表现个体主义的歌词“我”、“你”和“他”，以及那些表现集体主义的歌词“我们”、“世界”都频繁出现。

歌曲的三个部分都由两个段落构成。第一部分的第一和第三段是独唱段落，歌手们轮流独唱一个小乐句，以表现他们的个人演唱风格。这里可以听到非常有个性的演唱风格，包括粗犷的摇滚、甜美的民歌，以及典型的流行歌曲。第一部分的第二段落整个被安排成合唱。第二部的第一段也由女声合唱和男声合唱交替。在合唱段落中，所有的歌手都自动避免个人化的风格，努力营造一个非常和谐的和声效果。例如，第二部分的第一段落是所有女歌手与一个童声合唱团的合唱，但从声响效果中很难将女歌手的音色从童声中区分开来。所有的歌手都穿着样式相同的夹克衫，男歌手是黄色的，女歌手是粉红色的，内里则是统一的 T 恤衫。一些歌手留着当时最时髦的发型，有的还戴着墨镜。在独唱声部，歌手在舞台上非常随意地错落地站着，而不是很有秩序地站成一排。但在合唱段落，所有男歌手都肩并肩站着，女歌手则手牵着手。在歌曲结尾处，多数歌手拉手举起手臂。这样一种集体演唱的特点在很大程度上帮助这首歌曲获得听

众的认可。

借用安德鲁·琼斯对八十年代中国流行歌曲的分析："歌手的'我'变成了我们的'我'，然后融合成为了一个集体的'我们'"①。而其重要词语"我"（主格）、"你"、"我"（宾格）、"共有"，以及那些对话式的陈述方式，让这首歌曲创造了一个集体的"我们"。这样一个集体的"我们"在革命歌曲出现的时候就已经存在。例如，三十年代的左翼歌曲"总是没有变化地根据一个集体的'我们'来选择工人、被压迫的妇女以及被剥削的孩童来作为一个表述对象。"②这样一个代表个体的"我"、"你"以及一个代表集体的"我们"显示了八十年代个体主义和集体主义的融合。

之所以能够将集体吟唱与集体主义相联系，是因为追求人道主义是当时年轻一代人的主要思潮。八十年代初期，一些引起争议的抒情歌曲中已经显露出这样一种人道主义追求。但在此之前，流行歌曲从没有机会做一次集体的表述。通过借用歌曲《We are the world》的形式以及世界和平这样一个主题，《让世界充满爱》不但让中国的流行歌曲承担起一些社会功能，也给年轻人创造机会来表达他们一代人共同关注的思考和体验。这驱使词作者陈哲努力寻求一种延展到政治标准之外的追求永恒的人道主义。这实际上是最基本

① Jones，1992，p. 138。

② Jones，2001，p. 123。

的却被长期压抑的人道主义。年轻一代与年长一代都渴望这一人道主义思想，但是相比之下，年轻一代更有将其表达出来的敏感性和迫切性。《让世界充满爱》就是这样一个由年轻音乐家创作、获得文化官员认同、受到不同年龄段人群欢迎的、表达人道主义的媒介。

尽管《让世界充满爱》仍然显示了很多群众歌曲的特点，例如，集体创作（第一部分），通过官方媒体传播，采用了群众合唱的演唱方式，以及由官方文艺团体来担任合唱，但在人道主义表达上，它仍然代表了一个巨大的突破。

> 像是一群人，倔起来，想说自己话的感觉，呵呵，就是愤青的感觉，风华正茂，半愤青，半文人，只是没有找到一个合适的机会抒发。
>
> 人的精神走向和标准应该是这样的，基本上在这样一种架构下来开始创作，只不过当时的表述没有这么清晰，追求这种人文性、宽展性、厚度，追求一种长远、美满（弥漫）……
>
> 没有知识分子，中国的一代人都处在一个迷茫、混乱、分不清阶层的状态，大家都需要说人话。①

以上是陈哲就《让世界充满爱》创作过程的回忆。这代表了站在政治、经济和意识形态转折点上的一代人的复杂感情。通过这首歌曲折的创作和首演过程，年轻一代流行音乐家开始加入到社会政治

① 对陈哲的个人采访，北京，2009 年 12 月 13 日。

事务中，并在一个官方承认的位置上发挥他们的热情和才能。这首作品显示了年轻的作曲家们如何承担人道主义启蒙的责任，如何在痛苦挣扎中寻求一个解决之道，寻求与年长一代人相同的社会权利。

被解决的历史伤痕

在一次采访中，徐沛东重温了中国在1986年到1988年间所处的一个特殊阶段。当时的人们在政治、农业、经济和文化等方面都需要仔细反思和考量未来的方向。他们在寻求引导人们继续前进的精神灯塔。在当时不同的社会和文化思潮中，伤痕文学非常盛行。[①]伤痕文学出现在七十年代末期，被评价为在很大程度上用非常否定的描述方式来影射知识阶层在"文革"期间遭受的不幸和创伤。[②] 这一体裁为官方所接受的原因是，"爱"和"忠诚"是其主要思路。实际上，很多伤痕文学的作品在一些官方杂志上发表，因为其实践者"将热爱作为一种解决社会问题的方式"。[③]

八十年代中期，其主流文化思潮表现为人们怀有用爱来治愈悲伤体验的希望。这种阐述让我们进一步理解歌曲《让世界充满爱》中"爱"的意味。这首歌曲的成功关键在于它平衡了政治方针与年

① 对徐沛东的个人采访，北京，2008年8月27日。

② Chen Xiaomei，1996，p. 160－161。

③ Liu Jianmei，2003，p. 24。

轻人喜爱之间通常出现的矛盾。陈哲最后找到一种新的语言来强调“爱”这个字背后所延伸的意义，一种非常柔软温暖的以爱为中心的表达。“爱”这个主题在歌曲的结尾被强调。“爱”这个字在其中反复出现。在现场表演中，这个爱的主题以合唱的形式被一百多位歌手和一个儿童合唱团重复了多次。每一个表演者看起来都被这种传达人与人之间直接关怀和爱的感觉所感动。最后，所有的表演者都手拉手站着，将手臂举高，被这样一种情绪团结共情在一起。

为进一步理解在中国八十年代中期背景下“爱”的含义，这里需要详述《让世界充满爱》以集体合作的方式完成的过程。音乐部分主要由当时年仅22岁的郭峰独立完成。他的音乐与八十年代在流行音乐领域中卓有声望的作曲家如谷建芬和王酩相比，显得更为生动和简洁。在郭峰接到这个任务的时候，他已经完成的一个被认为适合这个作品的音乐段落。但是整个创作小组（一共五到六人）认为，郭峰的旋律相对于他们试图传达的“厚重”的内容来说太过“轻”了。最后他们设置了一个三部曲式来容纳这首歌曲的所有意义，并要求郭峰为另外两部分创作旋律。

相对而言，《让世界充满爱》歌词的创作过程显得非常复杂。在该曲出版的谱例上，[①]有五位来自不同年龄阶段和背景的词作者：陈哲、晓林、王健、郭峰和孙铭。陈哲解释说，这是对所有为这首歌曲的

① 凌瑞兰，1994，p.665。

创作付出过努力的人表示尊敬的一种方式。几个人一齐被任命共同创作一首歌曲，俗称“集体创作”。在创作抒情歌曲尤其是那些大型作品时，集体创作的情况时有出现。例如，大型革命歌剧《江姐》(1963)的音乐由三位作曲家共同完成。在《让世界充满爱》的创作过程中，郭峰认为他为歌词提供过修改意见，所以应被列为词作者之一。孙铭创作了第一部的第一句歌词“想起来是那么遥远，仿佛都已是从前”。晓林创作了第一部分的几句歌词。

这几位创作者都是年轻人。对于当时的年轻人来说，要在一个历史转折期找到一种新的表述自己的语言非常困难。在音乐会即将开始前，这个创作小组仅仅完成了第一部分。主要创作者陈哲在创作过程中感到难以为继。于是，中国录音录像出版总社的主任找到当时卓有声望的中年词作者王健来完成作品。王健是《绿叶对根的情意》(1986)的词作者。她擅长用非常形象的比拟手法来创作歌词，例如，将人民比作花、叶，将祖国比作花园或者根。王健很快完成了手稿。她的版本提供了当时中年以上一代人常用的表述方式，一种概念化的表达。陈哲回忆，当时王健版本中的内容大致有：世界是个大花园，我们在其中手拉手。当几位年轻的创作者听到了王健的歌词，“他们共同的情绪是，批是批了很高兴，但是歌词，好像又回去了，这什么意思，壳子有了事没了。”①尽管当时很多参与的年轻人

① 对陈哲的个人采访，北京，2009年12月13日。

觉得这个结果似乎与他们一开始企划的目标相差很远，但是不得不接受这个当时能够立刻拿得出来的东西。

但是事情在此又发生了变化。陈哲在彩排的前一天晚上写出了第二部分的歌词。当年轻人在录音室里听到陈哲新创作的歌词时，都觉得这正是他们所想要表达的。他们决定采用陈哲的新版本，陈哲在那个晚上很快完成了第三部分。这也就是在音乐会演出和正式出版的版本。为了表达对王健所作歌词的尊重，他们启用了王健为这首歌写的歌名《让世界充满爱》。

可以说，用“爱”的概念来阐释世界和平年是当时中年音乐家的意图。对于他们来说，“爱”的概念通常用来指向政党、国家、事业或领袖，那些代表崇高的爱的符号。而对于年轻音乐家来说，他们追求一种人与人之间的普遍的“爱”，包括相互的爱、关心、信任和帮助。进一步说，这个“爱”与自我身份的庆祝、对那些长期遭受压制和异化的一个再具创造性的自我和个人价值的庆祝相联系。在一个更高尚的层面上，“爱”的主题担当起了一个融合的力量，将那些不同年龄、不同政治立场以及对“爱”这个词本身有不同理解和阐释的人汇集到了一起。在很大程度上，这首歌曲的创作过程显示了一种将年轻音乐家和中年音乐家、将官方文化官员与来自不同年龄及社会背景的观众召唤到一起的力量。在八十年代中期的背景下，不同年龄及社会阶层的人都对人道主义有相同的渴望，“爱”在其中担当了一个象征性的符号。《让世界充满爱》这首歌曲在得到官方支持这一

点上显示了其与传统抒情歌曲的联系。

历史伤痕的新表达

八十年代的主流思潮体现为积极地治愈“文革”的创伤体验，当时的流行文化体裁也很好地展示了这个趋势，如伤痕文学、公益歌曲。与伤痕文学相同，歌曲《让世界充满爱》也用“信仰”和“爱”来期待一个未来。它不同于歌曲《一无所有》仅仅描绘当下的感觉和关注，而是多了一个表述的步骤，用一种肯定的方式去期待未来。这种肯定的态度也可以在当时一些主流流行歌曲中找到。

《让世界充满爱》的词作者陈哲认为，这首歌与《一无所有》一样，表达了年轻人自己的想法以及从革命禁锢中逃离出来的愿望。但是，与《一无所有》非常个人化的风格相比，《让世界充满爱》试图找到一种更一般化和普适性的方式。《让世界充满爱》讲述了一个完整的故事，人们如何看待过去，他们当下有什么需求，以及对未来的期望。《一无所有》则直接表述了他们当时的感觉，那些非常个人化的感觉如恐惧、希望、孤独和渴望。①

《一无所有》与其他歌曲在主流文化层面上存在着深刻的差异。很多西方学者认为这首歌曲是包含反政府信息的一种边缘文化表

① Kloet, 1998, p. 39。

达。巴拉诺维奇将歌名阐述为迷失的一代人在精神和物质上的贫穷。[①] 琼斯则认为这是用一种比拟的方式表达对情感和政治权力的剥夺。[②] 中立地看，《一无所有》是对过去遭受的创伤体验和当下迷失感的表达。这与《让世界充满爱》的意义和表达是不同的。《一无所有》中说的是，我失去了一些东西，我绝望地在等待一些东西。《让世界充满爱》问的是，我们如何才能平复过去的创伤体验，我们如何才能慰藉当下的迷茫，我们如何才能树立对未来的信心。通过进一步表达年轻一代人的普遍愿望，《让世界充满爱》给出了一种通过自我引导来满足渴望的方式。寻求满足渴望的方式与主流文化的方式相互重叠，与年长一代的要求相联系，进而为不同政治背景的观众所接受。

现在，读者可以理解为什么《让世界充满爱》使用一种自我安慰和自我引导的方式来面对历史伤痕。在表达了那一代年轻人的需求之后，歌曲的创作者怀着对未来的信心和期待。当时风靡全国的西北风歌曲《我热恋的故乡》也是这样。《我热恋的故乡》包含了强烈的社会批判，因而被一些西方学者认为包含反政府的信息。[③] 然而，对这首歌曲的完整阐释会带给我们更完整的信息。歌曲的第一部分描述了一个低矮草房、苦涩井水和干涸小河的破旧落后的农村景象，

---

① Baranovitch，2003，p. 32－33。

② Jones，1992，p. 137。

③ Brace，1992，p. 161。

这样的家乡并不是一个美丽的地方。然而,在中部出现两个呼喊式的长音短句“故乡,故乡”之后,歌曲的情绪转换到了对家乡的深沉情感中,“亲不够的家乡土,恋不够的家乡水”,歌词表达了一个非常真诚的承诺式的愿望,“我”要用辛勤的劳动来使故乡变成一个美丽富饶的地方。这样一种忧患焦虑的第一部分与自我引导的第二部分之间的反差不仅仅出现在歌词上,也在音乐上体现出来。悲怆的音调、惯常表达悲苦无奈的西北民歌的发声方式与唢呐一起增强了一种孤独和哀伤感。但是,整首乐器的配器贯穿了欢快的迪斯科舞曲节奏。实际上,这是一首混合了欢乐、哀伤、荒芜以及希望的憧憬于一体的歌曲。在就当下令人忧虑的现状寻求到一种积极的解决方法之后,《我热恋的故乡》显示了与主流文化相同的思维方式。西北风歌曲《十五的月亮十六圆》(1987)以及《黄土高坡》(1987)也表达了相同的思路。

可以说,《让世界充满爱》是主流文化的代表之一,显示了对过去创伤体验的一种积极的态度和对未来的信心,但是这些作品与中年作曲家创作的作品相比,带有柔软的哀伤平和的表达。这两个特征是年轻作曲家在追求人道主义过程中的主要贡献。

对多数听众来说,《让世界充满爱》的第二部分最吸引人。根据词作者陈哲的描述,其中的歌词诸如“把你的眼泪擦干”、“祝愿你幸福平安,”都用说话般地像烛光一样柔软温和的方式来安慰那些徘徊

和迷茫的人们。在现场表演中，伴奏也试图保持一个安静柔和的氛围，避免在旋律以外出现浓重的织体和大音量的配器。四小节的短小引子由钢琴奏出，其中三个音构成的下行序列在五声音阶上行走。第一段落由一个儿童合唱团和所有的女歌手一起演唱，在每一句歌词的最后一个字上跟随钢琴以琶音为主的伴奏。在出现一个旋律与配器都与引子相同的间奏之后，所有男歌手重复了第一段落。这里，弦乐器在每一小节的第一拍上奏出一个和弦持续音。感情强度在逐渐加深，但是配器仍然试图保持这种基本的温和柔软，一直延续到第一段落的结束。所有的表演者都努力保持一个稳定平滑的声线，避免去强调某一个字或者词。与歌曲的第一和第三部分不同的是，这一部分没有在两部分间形成情绪对比，两个段落保持了相同的情绪。所有的音乐、配器和发声方式都试图保持一种被陈哲形容为类似于烛光一样安慰柔软的、温和平滑的感觉中。

这样一种温和的安慰正是处在迷茫和困惑中的八十年代年轻人所需要的，就好像恋人或密友之间构筑的一个精神家园，在其中，歌唱者可以表达对人道主义的认知和感受。这也是那一代人在当时的境况下用来表达他们对爱、关心、信任、帮助这些基本道德感知的理解。正如陈哲描述的：

> 当时我在家里就在努力，我必须找到一种语言，极温和，极烛光，我说的烛光是形容词，我曾经有个印象，当你特别困惑的时候，特别什么的时候，你特别需要有人安慰式地对你说话，哪

怕是一点小小的烛光，人是需要这些东西的。[①]

《让世界充满爱》无论在情感和精神上都表达并且满足了那一代人的需求。《让世界充满爱》作为八十年代年轻人对所谓年轻一代这一概念的新表达，替代了中年作曲家在《年轻的朋友来相会》(1980)中所表达的概念。《年轻的朋友来相会》试图用对想象中的美丽自然风光的描述表达当下的年轻人多么快乐，并且把这种快乐与对祖国的奉献相联系。《让世界充满爱》则显示了从象征化的"人"到生活在真实生活中的人这一巨大的转换。正如陈哲所说，人可以创造伟大的事情，但并不代表人本身是伟大的：他们都只是普通的人。这就是八十年代年轻一代人对人道主义的理解。他们把自己视为一个普通的、单个的和真实的人，在此基础上说出他们的需求，而不是作为一个被一般化的、想象的和美化的人，一个"一般化的轮廓(general outlines)"和"艺术化的形象(artistic images)"。[②] 对于八十年代的年轻人而言，这是他们第一次能够去拥有和使用这种能够触及真实的力量。

作为一个真实的普通人的表达也出现在陈哲的另一首歌曲《血染的风采》中。歌曲始终保持一种悲伤的、温和的和安静的情绪，表达战士即将奔赴战场的情景。这种情绪与之前相同主题的革命歌曲

---

① 对陈哲的个人采访，北京，2009 年 12 月 13 日。

② Golomshtok，1990，p. 198，p. 199。

中非常雄壮有力的情绪构成一个鲜明对比。在历史上通常会塑造这样一种情境，以此表达一个真正的英雄的精神境界。正如古人歌曰："风萧萧兮易水寒，壮士一去不复返。"这种壮士一去不复返的心境，就是《血染的风采》中非常平静的表达方式。陈哲说，这首歌曲的歌词完成于1983年，之后他才被正式任命创作这首歌曲。陈哲有一位好友正是牺牲于中越战争，这首歌曲在很大程度上受到这个事件的影响。陈哲回忆道，当这位朋友临行与他告别的时候，他只是平淡地说了句："唉，我走啦，记着哈，就这样。"这句简单的话中包含着沉重的意义。"多结实的一句话，多重的托付，你要记得，他为你死了。"在这样一种感悟中，陈哲写下了歌词："也许我告别，将不再回来，你是否理解，你是否明白？也许我倒下，将不再醒来，你是否还要永久地期待？"

这首歌曲的演唱先后产生了几个不同的版本，见证了从最早作为一首军旅歌曲到表达民主的戏剧性转换。1986年春节联欢晚上的官方版本最为流行，由在中越战争中失去一条腿的战士徐良和当时的流行歌手王虹演唱。通过中央电视台的播放，这首歌曲迅速广泛地感动了观众，并在前线表演以鼓舞战士的士气。这首歌曲与另外一首广泛传播的军旅歌曲《十五的月亮》(1984)在主题上非常相似。《十五的月亮》描述了一个战士与他的妻子在月圆的时刻相互思念的情景，暗示了这对夫妇将他们的家庭幸福让位给了国家的安全。歌曲的最后一句"军功章上有你的一半也有我的一半"清楚地

表达出了这个暗示。陈哲认为,《十五的月亮》这样一个程式化的模式与真实生活相去甚远。当时多数士兵都非常年轻,他们甚至都还从来没有和女孩约会过,更别提有一个妻子。

陈哲说,当时很多前线的士兵觉得《血染的风采》表达了他们在面对死亡时的真实想法和感受。歌曲中真实的人性和为正义而战的崇高精神这两种情感的混合感动了战士和听众,也帮助我们理解为何这首歌曲的影响如此之大,虽然它在创作之初仅仅作为一首宣传中越战争的军旅歌曲。那些在不同场合和情境下唱起这首歌的人,尽管自己持有的立场不同,但个人的出发点都觉得自己是对的,是在为这个民族而献身。这时候,这首歌被作为一个符号,为他们提供了一个他们是被正义所支撑的证明。对于当时很多听众来说,这首歌曲与人性、民族主义、对正义的信仰以及对人道主义的追求相联系,它传达了人道主义的个人化理解。

> 我就是想要表现,人性,在一刹那就要撕裂开来的时候,有如此平静的心态。……英雄赴死,一去不复返,这种赴死,不是喊出来的,而是淡淡的,特淡的一种形式。那时候的电影和音乐都是铿锵有力的,宣誓般地说这样的事情,我想不那么傻,不那么假,人没有那么伟大。……是不是,就是该去我就去了,去了是为咱这个家,是为大家的事。大家的这个概念,大国家,小家,但是实际上就是他和你有关,但是就在这种情节里,表现的一种男性的力量就出来了,特淡,但是特别坚定。……后来通过一些

事件我知道，这是全体中国人共同追求的一种高度的人性。①

《让世界充满爱》和《血染的风采》所代表的流行歌曲显示了以人道主义为主导的对历史伤痕和支撑正义的精神伤口的一种阐释。词作者陈哲反复强调，他试图找到一种人性化的方式来表达情感和思考以及追求一个"高度的人性"，反映了八十年代的知识分子和普通民众对人道主义的普遍理解。这种新的陈述方式的建构不仅表现在对过去革命歌曲陈述方式的反思，更提供了与诸如民族主义情感这类宏大议题的新联系。更重要的是，它创造了一个新的符号，承担了对人性、精神追求和自我信念的表达。这是年轻一代作曲家在1986年迈出的巨大一步。《让世界充满爱》《血染的风采》《我热恋的故乡》以及许许多多的作品标志着人道主义者观点和视角在中国的出现。

政治舞台上的代言人

1986年5月9日，《让世界充满爱》在北京工体庆祝世界和平年百名歌星演唱会上演出之后，立即有一家官方报纸发表评论文章，认为这是中国流行音乐群体第一次出现在政治舞台上，并且声称，这场演出是对重要社会事件的一次政治表达，将原先一盘散沙似的流行

① 对陈哲的个人采访，北京，2009年12月13日。

歌手聚集在一起。[1] 继这篇官方评论之后，音乐评论人和学者也开始重新评价流行歌曲的作用和功能。梁茂春认为：通俗歌曲非常适合表达一个时代中的重要社会事件，其中包括政治事件。[2] 官方发言人和学者因为流行音乐与重要社会事件相联系而对其态度的转变暗示了中国流行音乐史上的重要转折。年轻音乐家代替了中年作曲家的位置，开始成为时代精神的代言人。这意味着，年轻音乐家，而不是中年作曲家，开始成为创造青年文化和主流文化的主要群体。另外，流行音乐开始取代传统群众歌曲，承担了传播主流文化和鼓励社会责任感的功能。

正如陈哲回忆的，在 1986 年，那些四五十岁的人是主流文化的代言人。他们将当时大多为三十多岁的年轻音乐家视为孩子，不相信他们能够在意识形态或者精神层面上做一些重要的事情。在传统儒家文化中，尊重和服从年长的人是最基本的道德，这包括服从他们的要求和决定。正如崔健所说的："中国传统里从来就没有给过年轻人话语权！这是东方的东西，必须供着老年人，他们说得再不对，也得听着。"[3]当时，那些中年以上的文化官员以及音乐家可以决定怎么样的风格是对年轻人有益的。在主流文化层面上，几乎没有歌曲是真正从年轻人的观点出发来创作的。

---

① 有关这篇报纸上的文章评论来自于陈哲和金兆钧对该篇文章的回忆。

② 梁茂春，1987。

③ 查建英，2006，p. 16。

在这一背景下，《让世界充满爱》标志着年轻人在表现社会功能和时代精神层面上获得了一个重要的话语权。对于八十年代的年轻一代来说，表达想法和需求是一件困难的事情。很多年轻人只是怀有或者感受到情绪和情感，但是不知道如何将它们表达出来。他们缺乏属于自己的语言。当时的知识分子诸如陈哲和崔健非常努力地寻找一种能够与同龄人分享的语言。

> 当时我们三十多岁，都是一群孩子，比他们傻得老气点，面上都很傻，心里都明白，一群孩子，很腼腆，不敢主张事情，那时候不被欺负才怪呢，自己都没有主见的。但是我记得有一点，当时一群人，他们哼鸣着“轻轻地捧着你的脸”的旋律，眼泪就下来了，当时都说，写得太好了，太好了，谁写的？但是好在哪儿，他们说不出来。①

以现在的观点看，一个三十多岁的人应该在身体和精神上都是完全成熟的个体了。但当时的他们仍然感觉自己是孩子。当陈哲被委任创作这首作品时，一些当时在中国录音录像出版总社担任主要管理工作的中年人找陈哲谈了几次话。几乎所有官员都经历过延安座谈和讲话，深晓这首歌曲的政治意义。尽管他们不知道如何创作流行歌曲，也不知道当时的年轻人想要从中表达什么，但他们都知道在年轻人中宣传思想的重要性。这些人都认识陈哲很多年了，知道

---

① 对陈哲的个人采访，北京，2008 年 12 月 13 日。

他作品的主要基调倾向于正面和温和的，比较接近主流文化。他们不断重复说："这首歌一定要写好啊，你的表达我们想听，但是这里面政治上的问题啊……"①陈哲回忆说，他确实有不同于年长一代人的想法："就是想告诉社会，不是你们说的那样，再革命，再想要靠近我，我还是要表达自己的想法。"然而，陈哲试图抑制这样矛盾的情绪，避免与年长一代人形成正面的冲突。他非常努力地去创作一种既能够被年长一代人接受又能够表达年轻一代人真实想法的语言。

在《让世界充满爱》的创作过程中，年轻音乐家和官方文化官员进行了一系列的相互妥协和适应，最终推动了表达主题的身份转换。这意味着，表述者是年轻音乐家而不是那些中年作曲家，年轻人站出来为他们自己的命运负责，开始承担历史角色。在这首歌曲公开演出之后，很多中年作曲家开始承认，年轻人能够在社会事务中出力，表达他们的想法。这首作品获得了一个双重的胜利，既让年轻音乐家用他们喜欢的音乐和文本风格来表达想法，又让中年作曲家学习了更与时俱进的表达方式。

《让世界充满爱》的问世帮助年轻人在社会事务中获得话语权。与此同时，流行歌曲也成为帮助年轻一代解决精神迷茫问题的一种重要媒介，帮助他们寻找意识形态上和道德建构上的永久信仰。正

---

① 对陈哲的个人采访，北京，2008 年 12 月 13 日。

如陈哲所说，在“文革”期间成长，在八十年代承担社会责任的年轻一代人仍然处在一种迷茫和混乱的状态中，他们没有确定的社会身份。每一个人都想要说出他们是谁，他们应该怎么做：

> 因为那时候的年轻人都在流浪，没有人管你，毛泽东倒了，新的秩序也没有建立，共产党在哪里也不知道，这世界是个什么样子也不知道，人民大会堂外面开始摆摊了，办展览会卖衣服，那个年代是那样的，这就意味着过去的东西全都变了，年轻人还没有形成自己的东西，不像今天，那时候谁都不是谁，狗屁不是，每个人的自主性和人性还没有发挥出来。①

这是八十年代的年轻人对他们精神状态、身处的世界以及正在发生的事情的反思。在这样一个历史转型时期，他们感觉自己是被抛弃和遗忘的一代。这些歌曲显示了在克服精神迷茫上取得的胜利。通过重建一个精神和意识形态的信仰，对自己的命运负责。这首歌曲将他们自我启蒙的思考具体化，给了他们重建精神和道德信仰的勇气，建立一个充满真爱的世界。凭借这一信仰，他们解决了作为被断裂的一代人的迷茫和幻灭感。陈哲叙述了这样一个被重建的信仰对于当时年轻人的意义：

> 一个烛光的上帝给所有彷徨的苦闷的年轻人——对中国这一代的流变的年轻群体的精神意识做出一个自我抚慰。为什么

① 对陈哲的个人采访，北京，2008 年 12 月 13 日。

要自我抚慰呢，因为共产党也不管，上帝也不管，咱们没有信仰，我们自己来管呗。应该能说清楚这个事情了，挺怪的。中国有一群人自己创造了上帝，安慰自己，没有办法，没有精神家园，不知道自己应该怎么做，互相之间应该怎么对待，人和人之间应该怎么面对，都没有了，"轻轻地捧着你的脸，为你把眼泪擦干，握着我的手，告诉我不再孤单。"我们自己把自己解决掉，这才是我觉得最重要的一点。第一次站起来为自己的命运负责，为自己的情感负责，为自己的群体负责，承认整个群体存在的合理性。①

《让世界充满爱》告诉我们，八十年代的流行歌曲如何加入到社会事务和精神重建中，它在中国的流行音乐史上写下意味深长的一笔。这是一个开始，流行歌曲开始加入、继承和取代原先官方歌曲的功能。正如金兆钧所说的，《让世界充满爱》的出现改变了中国人对待流行歌曲的传统态度。之前，无论是三十年代流行歌曲在中国的第一次出现，还是改革开放后大陆开始引进港台流行歌曲，流行歌曲都被多数人认为只适合表达个体情感，主要是男女之间的爱恋。②另外，《让世界充满爱》与很多创作于1986年的歌曲一样，显示了与官方歌曲以及引进的台湾校园歌曲之间的承接性。在音乐风格和社会关照上，《让世界充满爱》都与早先台湾高校学生发起创作的台湾

---

① 对陈哲的个人采访，北京，2008年12月13日。

② 金兆钧，2003，p. 83。

校园歌曲有直接的联系。另一方面，它也源于大陆的主流抒情歌曲，包括《年轻的朋友来相会》《在希望的田野上》《十五的月亮十六圆》。

在经历了从群众歌曲到以教育为主的抒情歌曲的演化之后，《让世界充满爱》取代了抒情歌曲在承担社会事务、传播意识形态以及精神引导上的功能。这一功能持续了相当长的时间。《让世界充满爱》作为一代人对于过去、现在和将来的一个普遍化的表达，建立了公益歌曲这一流行歌曲体裁在中国的模式。它激励了之后一些类似歌曲的出现，如《爱的奉献》(1989)、《渴望》(1990)和《祝你平安》(1996)。这些歌曲都强调了人们对重建道德观和精神需求的良好愿望。在完成精神引导这样的功能后，《让世界充满爱》和其他一些歌曲担当起了群众歌曲和抒情歌曲的社会作用，并一直持续到上个世纪末。

结语　复杂的平衡：融合和协商

八十年代的流行歌曲成为处在一个社会转型交叉点上的一代人的文化表达，它提供了一个背景和场景，让年轻一代人能够慰藉“文革”的痛苦记忆和当下无序的精神创伤，疑惑和迷茫得以表达，断裂的意识形态和信仰得到解决。这些歌曲被视为一种中介，帮助那些有知识分子情怀的流行音乐家和听众在面对信仰迷失和混乱思潮的时候，能够进行自我陈述、自我治疗和自我解决。

八十年代的流行歌曲与主流抒情歌曲存在政治暗示上的连续性，并且共享一个现代化转型的、充满民族主义、寻根运动以及伤痕文学等各类思潮的社会背景。这个背景构建了流行歌曲文化中出现的三组对话：传统和西方音乐风格的采用、革命与后革命的连续，以

及精英与大众文化的交织。这三组对话与当时萌发的人道主义诉求一起构成了一个复杂的平衡，能够同时满足社会中各类人士的需求。对一些歌曲的技术和文本分析被放在一个比较的方法论中，帮助读者理解这些歌曲对新民主主义文化的继承、与五四时期文人传统的断裂，以及持续跟进的西方思潮与回归农耕文化之间的矛盾。八十年代的流行歌曲包含了中国在一个政治、经济、文化和社会模式的转换阶段所具有的丰富意义，成为帮助人们自我定位、自我安慰、自我反思以及自我引导的一个媒介。

八十年代以其轰轰烈烈的文化实践著称，是连接以政治为主导的时期与九十年代后以商业为主导的时期的转换阶段。然而，当时的知识分子推动现代化的诉求驱使他们去寻求一个导致中国在经济、政治、科学和技术方面落后的原因。① 最后，他们将文化作为解决政治和经济问题的重要根源。八十年代的文化实践以及流行歌曲的内容因而被拓展到很多领域，通过一种混合和复杂的方式表达出来。

八十年代出现的流行歌曲体裁诸如西北风和公益歌曲可被归入到主流文化的范畴。它们的出现帮助流行音乐家第一次出现在政治舞台上。这些流行歌曲与革命时期的群众歌曲以及八十年代早期抒情歌曲之间具有明显的承接性和连贯性。无论是像《在希望的田野

① 甘阳，2006a，p. 4。

上》这样的抒情歌曲对不断提高的物质生活水平的乐观情绪，还是诸如《我热恋的故乡》这样的西北风歌曲对农村贫穷面貌的描述，都反映了人们在经济领域的思考，显示了人们在改革开放不同经济发展阶段的两种相互矛盾的态度。

人道主义（主要是萨特的存在主义哲学）是自八十年代中期起的一个重要人文思潮。对于中年作曲家来说，人道主义是不同于纯粹革命歌曲风格的一种强烈的情感表达。对于年轻一代来说，人道主义让他们能够表达出自己的思考和需求。两代人都认为应该将公认的社会道德融入到个体情感的表达中。这些文化实践被当时那些持有不同文化立场的人所接受：包括主流文化、青年文化、精英文化和大众文化。本书中出现的很多歌曲，例如《在希望的田野上》、《让世界充满爱》、《我热恋的故乡》，以及《血染的风采》等，都为那些来自于不同社会和文化背景的听众所接受，成为一个社会转型期的共同身份的表达。

八十年代的流行歌曲：合成、融合、协商

八十年代的流行歌曲生长在一个变化、自由选择和允许价值系统革新的社会背景中。[①] 那些来自传统的、西方的、革命的、后革命的、精英的、大众的、农耕的文化传统以及现代化进程中的文化碎片

---

① 钱彤，2002，p. 49。

相遇，共同构成一个综合合成的文化图谱。以文化为根基的各种潮流与仍然存在的革命意识形态和传统士大夫精神平行和共存。流行歌曲也相应地表现出融合、合成和协商的特点，不同的音乐、文化和意识形态的元素被交织在一起。这样一个特征被尼姆尔德·巴拉诺维奇形容为“模糊了官方与非官方之间之前非常清晰的界限”。[①] 巴米也将当时的整个文化背景描述为“中国文化正在变成灰色”。[②]

当时盛行的民族主义是连接这些文化碎片的中心纽带。例如，歌曲《重整河山待后生》和《血染的风采》都使用了一个与战争相关的题材去宣扬民族主义。家庭的悲伤与国家的遭难之间的对比显示了传统精英文化中家国同构的理念。人道主义和个人主义被融合到集体主义当中。“民族”这个崇高的概念被作为一个共同的图景以驱逐入侵者。这里，“民族”和“民族主义”的概念与毛泽东时期“革命”的概念以相同的方式出现，都象征着一些崇高的概念诸如“正义”、“正确”、“美德”和“神圣”这些被高度追求的目标，以此来鼓舞人民为其奉献其自身。

从政治精英到文化精英

年轻一代流行音乐家在八十年代成为流行歌曲创作的主要力

---

① Baranovitch, 2003, p. 236。

② Barmé, 1999, p. 99。

量。这群人的生活体验以及他们对“文革”和改革开放时期的反思，他们对传统和西方文化在现代性中作用的思考和探索，他们含混的社会身份以及强烈的知识分子抱负，都驱使他们通过创作一种新的音乐风格来说出他们的思量。他们的音乐风格帮助他们将自己定位为一个特殊转折期的一代人。

在某种程度上，八十年代的流行音乐家完成了从政治精英到文化精英的转换。与革命时期的群众歌曲一样，八十年代的流行歌曲也带有以大众为主的特色以及精英操作的成分。人道主义和个人化的音乐风格与政治诉求共同出现在作品中。笔者认为，用文化而不是政治的方式去表达政治议题是这些音乐家取得的进步，也是他们的自我定位。这个对于其他国家或者时期的人而言是理所当然的位置，是这一代流行音乐家付出了很多的努力才达到的。

在中国传统中，知识分子表现得像一个政治精英而非文化精英，这样的抱负与历史上官僚学者的传统相联系。伊莎贝尔·王（Isabel Wong）定义了中国鲜明的士大夫意识形态——以天下和民众为主要思量的对象。[①] 孔儒的文化决定论也相信文化的存在代表民族的存在。在音乐领域，它表现为知识分子对大众文化的强烈兴趣。而流行歌曲中精英和大众文化的交流显示了中国在长时期封建帝制机构中的传统音乐实践。

---

① Wong, 1991, p. 37。

与历史上的官僚知识分子传统不同的是，五四时期和八十年代的知识分子显示了他们非常含糊的社会身份。很多人在非官方机构效力，这样的自由身份给予了他们独立思考的空间。三十年代和八十年代的流行歌曲在音乐和文本中都融入了在中国历史上缺失已久的人道主义和个人主义。在三十年代，流行音乐家的文化抱负是提高国民性，八十年代流行音乐家的抱负是去除"文革"时期的被异化和重建被压抑扭曲的人性。

然而，八十年代流行歌曲中的精英式创作与三十年代艺术歌曲和流行歌曲中的文人音乐复兴之间存在区别。中国的精英意识更多地表现为一种政治上的功能性，一种带有政治暗喻的意识形态。伊莎贝尔·王认为"中国在历史上是一个被中央化的、集权制的政府所控制的农耕社会，其官僚来自于文人阶层"。① 在八十年代，流行歌曲的精英式改革更多地表现为一种精英意识而非纯粹的精英文化，其中显示了很强的政治意图。八十年代的流行音乐家努力去追求"时代精神"，并向大众文化靠近。相反，五四时期的文人音乐传统更多地表现为一种精英文化而非精英意识，与传统儒家的审美和音乐文化相联系。从一个更为宽广的视野看，探索精英意识和精英文化之间的不同是非常有意义的，将会引导我们进一步思索意识形态与文化之间的断裂。

---

① Isabel, 1991, p. 37。

参考文献

中文文献以姓氏拼音为序。出于对那些华人学者所著原文的尊重，笔者未对他们的英文文章和专著的标题进行中文翻译。他们的人名也以拼音的方式出现。部分西方学者有固定的中文名字，在引用他们的文献时尽可能使用他们自己的中文名。

中文文献

陈秉义编：《中国现代优秀歌曲精粹继承：历史歌曲》，沈阳：春风文艺出版社，1994。

程茹辛："民间乐语初探"，《中央音乐学院学报》，1983 年第 1 期：第 13—20 页。

陈小奇、陈志红：《中国流行音乐与公民文化：草堂文化》，广州：新

世纪出版社，2008。

崔健、周国平：《自由风格》，桂林：广西师范大学出版社，2001。

邓小平：《邓小平文选(3)》，北京：人民出版社，2004。

冯友兰：《中国哲学简史》，北京：北京大学出版社，1985。

付林：《中国流行音乐二十年》，北京：中国文联出版社，2003a。

付林：《流行歌曲写作新概念：二十一世纪音乐人手册》，北京：中国文联出版社，2003b。

付林："黎锦晖，中国流行音乐第一人"，http://blog.sina.com.cn/s/blog_48c2a6dd0100a4yy.html，2012年2月24日登录。

付林："我的三十年"，http://blog.sina.com.cn/s/blog_48c2a6dd0100bnzv.html，2012年2月24日登录。

甘阳："八十年代中国文化讨论五题"，甘阳编辑《古今中西之争》，第25—29页。北京：生活·读书·新知，三联书店，1985，2006a。

甘阳编：《八十年代文化意识》，上海：上海人民出版社，1989年第一版；《中国当代文化意识》，香港：三联书店，2006b。

甘阳："当代中国的思想解放"，《中国文化论坛》，2009年2月。

郭双林：《八十年代以来的文化论争》，南昌：百花洲文艺出版社，2004。

含方："全国通俗音乐研讨会摘要"，黄燎原编，《十年：中国流行音乐记事》，北京：中国电影出版社，1997。

寒士编：《八十年代影响中国的三十本书》，香港：天地出版社。

胡适:“新思潮的意义”,《新青年》第7卷第一期,1919年11月1日。

胡适:“编辑后记”,《独立评论》第102期,1934年5月27日。

黄燎原编:《十年:中国流行音乐记事》,北京:中国电影出版社,1997。

黄允箴:“音乐初始的吟唱:民歌吟唱调的体裁归属和分类重解”,黄允箴,《纵横民歌时空:黄允箴音乐文集》,第215—226页,上海:上海音乐学院出版社,2007。

贾樟柯:“现代启示录:贾樟柯眼里的青年文化、反叛文化、城市文化”,《城市画报》,2008年第5期:第32—38页。

金兆钧:“一种独特的文化现象:囚歌漫议之一”,《人民日报》,1989年3月3日;“一种独特的文化现象:囚歌漫议之二”,《人民日报》,1989年3月4日。

金兆钧:《光天化日下的流行:亲历中国流行音乐》,北京:人民音乐出版社,2002。

金兆钧:“再回首,我心依旧”,赤潮编,《流火:1979—2005最有价值乐评》,兰州:敦煌文艺出版社,2006。

老舍:《四世同堂》,天津:百花文艺出版社,1985。

雷颐:“‘抒情’的解放”,《经济观察者》*463*,*464*,2010年4月5日。http://www.eeo.com.cn/observer/special/2010/04/15/167558.shtml,2012年2月24日登录。

李光:“论骆玉笙对京韵大鼓音乐的贡献”,《艺术研究》1991年第1

期，http://hi.baidu.com/%B9%F9%D4%C6%B7%EF88/blog/item/73dd7ee87c46a4c52e2e21e9.html，2012年2月24日登录。

李皖：《李皖的耳朵：触摸流行音乐的隐秘脉络》，北京：外文出版社，2001。

李皖："从解放到迷茫，中国流行音乐歌坛二十年"，赤潮编，《流火：1979—2005最有价值乐评》，第15—20页，兰州：敦煌文艺出版社，2006a。

李皖："一切从传统开始：从《野花》而及流行音乐中的说唱艺术"，赤潮编，《流火：1979—2005最有价值乐评》，第38—44页，兰州：敦煌文艺出版社，2006b。

李皖："风雅颂和艺术的业余精神"，赤潮编，《流火：1979—2005最有价值乐评》，第61—85页，兰州：敦煌文艺出版社，2006c。

李皖："这么早就回忆了"，赤潮编，《流火：1979—2005最有价值乐评》，第233—239页，兰州：敦煌文艺出版社，2006d。

李西安："汉语声调与汉族旋律"，《中国音乐》，1982年第4期：第6—11页。

李雨辰编：《中国现代优秀歌曲集成：抒情歌曲，1978—1990》，沈阳：春风文艺出版社，1992。

梁茂春："通俗歌曲的重要收获：评歌曲'让世界充满爱'"，北京音乐报，1987年5月20日。

梁茂春："'语录歌'现象"，《武汉音乐学院学报》，2003年第1期：第

43—52 页;第 2 期:第 91—94 页。

梁茂春:《中国当代音乐,1949—1989》,上海:上海音乐学院出版社,2004。

梁启超:《梁启超选集》,上海:上海人民出版社,1984。

梁漱溟:《中国民族自救运动之最后觉悟》,上海:中华书局,1947。

梁漱溟:《中国文化要义》,上海:中国书局,1949。

凌瑞兰:《中国现代优秀歌曲集成:通俗歌曲,1978—1990》,沈阳:春风文艺出版社,1994。

刘敬贤:'江姐的创作和公演的回忆',《中国共产党新闻》,http://cpc.people.com.cn/GB/68742/84762/84763/7366335.html,2012 年 2 月 24 日登录。

刘西瑞:"人有多大胆,地有多大产",《人民日报》,1958 年 8 月 28 日。

http://news.163.com/05/0802/13/1Q5DIQUA00011247.html,2012 年 2 月 24 日登录。

刘子龙:"海政文工团作品音乐会:讴歌海军",《北京时报》,2007 年 7 月 15 日。

罗荣兴、祝华新、曹焕荣:"中国改革的历史方位——时代的挑战与中青年理论工作者的思考",《人民日报》,1987 年 10 月 6 日。

罗荣渠编:《从西化到现代化:五四以来有关中国的文化取向和发展道路论争文选》,北京:北京大学出版社,1990。

马健龙："《重整河山待后生》作者追忆与骆老的情缘"，《北方网》，2002 年 5 月 7 日，http://ent.enorth.com.cn/system/2002/05/07/000325322.shtml，2012 年 2 月 26 日登录。

毛泽东：《共产党人发刊词》，北京：人民出版社，[1939] 1952。

毛泽东："新民主主义"，《毛泽东选集第二卷》，北京：人民出版社，1991。

毛泽东："文艺工作者要同工农兵相结合"，《毛泽东文艺论集》，北京：中央文献出版社，2002。

孟繁华：《传媒与文化领导权：当代中国的文化生产与文化认同》，济南：山东教育出版社，2003。

苗叶（音译词）："新中国声乐表演艺术的发展，1949—1989"，中国文艺艺术界联合会：《中国文学艺术工作者第四次代表大会文集》，第 1012—1029 页，成都：四川人民出版社，1994。

彭世瑞："中国传统音乐的节拍特点"，《音乐研究》，1990 年第 1 期：第 80—87 页。

平客：Anti-wave，2005。http://www.antiwave.net/2005/05/song3_e.html，

2010 年 5 月 6 日登录。

钱彤："八十年代中国内地流行歌曲崛起的社会动因"，《乐府新声》，2002 年第 4 期：第 45—50 页。

沙汉昆：《中国民歌的结构与旋法》，上海：上海音乐出版社，1988。

单伟："美国学界对中国政治精英的研究"，《浙江社会科学》，2008年第5期：第13—21页。

盛瑞强："'大跃进运动'中歌曲歌词的表现情结"，《时代文学？理论学术版本》，2007年第8版。http://www.qikan.com.cn/Article/sdll/sdll200708/sdll200708104.html，2012年2月25日登录。

施光南："雅俗共赏：谈《在希望的田野上》的创作"，《北京音乐报》，1982年7月10日。

石凤珍："新民主主义文化的现代性意义——兼论延安文艺的性质"，《文艺研究》，2007年第3期：第66—71页。

宋强、乔边：《人民记忆五十年》，兰州：甘肃人民出版社，1998。

苏绍智："政治改革刍议"，《读书》，1986年第9期：第3—9页。

苏夏："作曲家施光南和他的音乐"，《音乐研究》，1991年第4期：第9—20页。

苏晓康、王鲁湘：《河殇》，北京：当代出版社，1988。

孙蕤：《中国流行音乐简史，1917—1970》，北京：中国文联出版社，2004。

屠锦英："从语言学角度透视赵元任歌曲中的词曲结合"，《中国音乐》2008年第2期：第241—243页。

万凤姝、万如泉编：《京剧音乐百问，京昆曲牌百首》，北京：中国戏剧出版社，2000。

王瑞江、李玉珍编：《中国现代优秀歌曲精粹集成：影视歌曲，1978—1990》，沈阳：春风文艺出版社，1992。

王若水：《为人道主义辩护》，北京：三联书店，1986。

王顺生编：《毛泽东思想概论》，北京：高等教育出版社，2003。

王思琦："中国当代流行音乐文化功能研究"，《人民音乐》，2007 年第 9 期：第 85—87 页。

王思琦："中国流行音乐与社会文化环境互动研究"，《音乐研究》，2008 年第 1 期：第 81—86 页。

王思琦：《中国当代城市流行音乐：音乐与社会文化互动研究环境互动研究》，上海：上海教育出版社，2009。

王俞波："从'百家讲坛'看精英文化的大众化传播"，《湘潮（理论版）》，2007 年第 10 期：第 36—37 页。

吴殿勤："二十多年前的流行歌曲冲击波"，《中国老年报》，2006 年 3 月 13 日。http://www. nx. xinhuanet. com/misc/2006 - 03/13/content_6456816. htm，2012 年 2 月 26 日登录。

吴虹飞、陈琛、李鹏："1980：李谷一那年流行黄色歌曲"，《南方人物周刊》，2006 年第 12 期：第 20—22 页。

吴琼："八十年代的独特与平凡——专访哲学院吴琼教授"，《青人人文》2009 年 12 月，http://blog. sina. com. cn/s/blog_5055f9560100cmal. html，2012 年 2 月 26 日登录。

武云溥："迟志强，昔日囚歌偶像笑谈铁窗泪"，《新京报》，2007 年 12

月 20 日。http://epaper. bjnews. com. cn/html/2007 - 11/20/content_115626. htm,2012 年 2 月 26 日登录。

夏滟洲:“改造国民性”,《纪念黎锦晖诞辰 110 周年》参会论文,北京:2001 年 11 月。

肖东连:“1956,‘百花运动’中的文艺界”,《党史博览》2005 年第 12 期:第 4—7 页。

许纪霖:“商品经济与知识分子的生存危机”,《读书》,1988 年第 9 期:第 5—11 页。

徐静蔚:“叶与根:谷建芬歌曲‘绿叶对根的情意’旋律分析”,《世纪桥》,2007 年第 8 期:第 90—92 页。

徐友渔、陈子明:“关于八十年代文化思想派别的通信”,2009 年 7 月 15 日,http://www. chinaelections. org/NewsInfo. asp? NewsID = 152495,2012 年 2 月 26 日登录。

薛涌、邹谠:“政治与文化——邹谠教授谈二十世纪政治之一”,《读书》1986 年第 8 期:第 40—49 页。“政治与文化——邹谠教授谈二十世纪政治之二”,《读书》1986 年第 9 期:第 44—50 页。

杨建民:“生茂与‘马儿啊,你慢些走’的创作与际遇”,《中国读书报》,2008 年 2 月 27 日。http://www. gmw. cn/01ds/2008 - 02/27/content_740083. htm,2012 年 2 月 26 日登录。

杨祎:“20 世纪 20—30 年代中国艺术歌曲创作的特点与发展”,《惠州大学学报》,2008 年 10 月,第 28 卷第 5 期:第 74—77 页。

袁静芳、褚历编：《中国传统音乐简明教程：谱例卷》，上海：上海音乐学院出版社，2007。

曾毅："囚歌的风行说明了什么"，《光明日报》，1988 年 10 月 19 日。

查建英：《八十年代访谈录》，北京：三联出版社，2006。

张宁："精英焦虑和八十年代的梦"，个人博客，2010 年。http://blog.sina.com.cn/s/blog_5407388d0100036c.html，2010 年 5 月 13 日登录。

赵建伟：《崔健在一无所有中呐喊》，北京：北京师范大学出版社，1992。

赵元任：《新诗歌集》，上海：商务印书馆，1933。

赵元任："中文的声调、语调、吟唱、吟诵、朗诵、按声调谱曲的作品和不按声调谱曲的作品"，《中国音乐》，1987 年第 2 期：第 1—5 页。

郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，北京：人民音乐出版社，1998。

周恩来："关于昆曲'十五贯'的两次讲话"，1956 年 4 月和 5 月，http://cpc.people.com.cn/GB/69112/75843/75874/75994/5182956.html，2012 年 2 月 26 日登录。

周恩来："周恩来同志在首都文艺界大革命大会上的讲话"，1966 年 11 月 28 日，http://www.360doc.com/content/09/1220/10/26971_11554331.shtml，2012 年 2 月 26 日登录。

周青青："汉族民歌中的旋律展衍"，《中央音乐学院学报》，2007 年第 3 期：第 68—78 页。

周其仁:“邓小平做对了什么”,《经济观察报》,2008 年 7 月 28 日。

周煦良、汤永宽:“前言”,周煦良、汤永宽译,《存在主义是一种人道主义》,上海:上海译文出版社,1988。

周亚平:“二十年前‘囚歌’流行始末”,个人博客,2008 年 11 月 11 日,http://blog.sina.com.cn/s/blog_4b8418ff0100bp9i.html?tj=1,2012 年 2 月 26 日登录。

周扬:“我们社会主义文学艺术的道路”,中国文学艺术界联合会,《中国文学艺术工作者第三次代表大会文件》,第 18—71 页,北京:人民文学出版社。

周荫昌:“怎样看待港台流行歌曲”,人民音乐编辑部,《怎样鉴别黄色歌曲》,第 9—27 页,北京:人民音乐出版社,1982。

朱学勤:“激荡三十年:改革开放的真相”,《岭南大讲坛》讲话,广州,2007 年 12 月 15 日。

邹广文:“当代中国的主流文化、精英文化与大众文化”,《杭州师范学院学报(社会科学版)》,2002 年第 6 期:第 12—18 页。

英文文献

Adie, W. A. C. “China's Second Liberation.” *International Affairs* 43, no. 3 (1967): 439–454.

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2nd rev. ed. Cambridge, MA: Belknap Press, Harvard University Press, 1975.

Baltzell, E. Digby. *Philadelphia Gentlemen*. New York: Free Press, 1958.

Baranovitch, Nimrod. *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978—1997*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Barmé, Geremie R. *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*. New York: Columbia University Press, 1999.

Bijker, Wiebe E. "The Need for Public Intellectuals: A Space for STS." *Science, Technology and Human Values* 28, no. 4 (2003): 443-50.

Blake, Fred. "Love Songs and the Great Leap: The Role of Youth Culture in the Revolutionary Phase of China's Economic Development." *American Ethnologist* 6, no. 1 (1979): 41-54.

Bohlman, Philip V. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Oxford: ABC-Clio, 2004.

Bourdieu, Pierre. Trans by Nice, Richard. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

Brace, Timothy. "Popular Music in Contemporary Beijing: Modernism and Cultural Identity." *Asian Music* 22, no. 2 (1991): 43-63.

Brace, Timothy. "Modernization and Music in Contemporary China: Crisis, Identity, and the Politics of Style." Ph. D. Dissertation: University of Texas at Austin, 1992.

http://www. lib. utexas. edu/etd/d/1992/bracetl929/bracetl929. pdf, accessed on 10 July 2010.

Brace, Tim, Nancy Guy, Joanna C. Lee, and Cynthia P. Wong. "Syncretic Tradition and Western Idioms: Popular Music," in Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben, eds., *Garland Encyclopedia of World Music* Volume 7: 'East Asia; China, Japan, and Korea', 353 – 363. New York: Routledge, 2001.

Bryant, Lei Ouyang. "New Songs of the Battlefield: Songs and Memories of the Chinese Cultural Revolution." Ph. D. Dissertation: University of Pittsburgh, 2004.

Calhoun, Craig. C. "Science, Democracy, and the Politics of Identity." in Jeffery N. Wasserstrom and Elizabeth Perry, eds., *Popular Protest and Political Cultural in Modern China*, 93 – 124. San Francisco, Oxford: Westview Press, 1994.

Chan Hingyan. "Syncretic Traditions and Western Idioms: Composers and Works," in Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben, eds., *Garland Encyclopedia of World Music*, *Volume* 7: 'East Asia; China, Japan, and Korea,' 346 – 352. New York: Routledge, 2001.

Chang, Yvonne, Dai Jinghua, Ying Fenghuang and Chan, Cindy. "Roundtable on Feminism and Film and Literary Culture," Department

of Asian Studies at the University of Texas at Austin, 1999. http://www.ruf.rice.edu/~tnchina/commentary/dai0999gb.html, accessed on 10 July 2010.

Cheek, Timothy. "From Priests to Professionals: Intellectuals and the State under the CCP," in Jeffrey N. Wasserstrom and Elizabeth J. Perry, eds., *Popular Protest and Political Culture in Modern China*, 184–205. Boulder: Westview Press, 1994.

Chen Fongching and Jin Guantao. *From Youthful Manuscripts to River Elergy, The Chinese Popular Cultural Movement and Political Transformation, 1979—1989*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 1997.

Chen Xiaomei. "Occidentalism as Counter-discourse: 'Heng Shang' in Post-Mao China." *Critical Inquiry* 18, no. 4 (1992): 686–712.

Chen Xiaomei. "The Disappearance of Truth: From Realism to Modernism in China," in Hilary Chung, Michael Falchikov, Bonnie S. McDougall and Karin McPherson, eds., *In the Party Spirit, Socialist Realism and Literary Practice in the Soviet Union, East Germany and China*, 158–165. Amsterdam: Rodopi, 1996.

Chen Xiaomei. *Acting the Right Part: Political Theatre and Popular Drama in Contemporary China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000.

Chow Tsetsung. *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern*

China. Stanford: Stanford University Press, 1967.

Chun, Allen and Rossiter, Ned. "Introduction," in Chun, Rossiter and Shoesmith, eds., *Refashioning Pop Music in Asia: Cosmopolitan Flows, Political Tempos and Aesthetic Industries*, 1 – 14. Richmond: Curzon, 2004.

Craig, Timothy J., ed.. *Japan pop! Inside the world of Japanese popular culture*, 309 – 26. Armonk, NY/London: M. E. Sharpe, 2002.

de Jong, Alice. "The Demise of the Dragon: Backgrounds to the Chinese Film, River Elegy." *China Information* 28 (1989), http://cin.sagepub.com.eresources.shef.ac.uk/cgi/reprint/4/3/28, accessed on 10 June 2010.

de Kloet, Jeroen. "Living in Confusion, Remembering Clearly, Chinese Rock." in Tôru. Mitsui, ed., *Popular Music: Intercultural Interpretations*, 38 – 51. Kanazawa: Kanazawa University, 1998.

de Kloet, Jeroen. "Marx or Market: Chinese Rock and the Sound of Fury," in Kwok, Jenny and Lau Wah, eds., *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, 28 – 52. Philadelphia: Temple University Press, 2003a.

de Kloet, Jeroen. "Confusing Confucius: Rock in Contemporary China," in Martin Cloonan and Reebee Garofalo, eds., *Policing Pop*, 166 – 185. Philadelphia: Temple University Press, 2003b.

de Kloet, Jeroen. *China with a Cut, Globalisation, Urban Youth and Popular Music.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Dujunco, Mercedes M. . "Hybridity and Disjuncture in Mainland Chinese Popular Music," inTimothy Craig and Richard King, eds., *Global Goes Local: Popular Culture in Asia*, 25 – 39. Vancouver, BC: University of British Columbia Press, 2002.

Friedlander, Paul. "China's 'Newer Value' Pop: Rock-and-Roll and Technology on the New Long March." *Asian Music* 22, no. 2 (1991): 67 – 81.

Frith, Simon. "Introduction, World Music, Politics, and Social Change," in Peter Martin, ed., *Music and Society*, 2. Manchester and New York: Manchester University Press, 1989.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays.* New York: Basic Books, 1973.

Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity.* Cambridge: Polity, 1991.

Giustiniani, Vito R. "Homo, Humanus, and the Meanings of 'Humanism'." *Journal of the History of Ideas* 46, no. 2 (1985): 167 – 195.

Golomshtok, Igor. *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China.* London: Collins-Harvill,

1990.

Green, Lucy. *How Popular Musicians Learn, A Way ahead for Music Education*. Hants: Ashgate Publishing Limited, 2002.

Hamm, Charles. "Music and Radio in the People's Republic of China." *Asian Music* 2 (1991): 1 – 42.

Han Kuohuang. "Folk Songs of the Han Chinese: Characteristics and Classification." *Asian Music* 20, no. 2 (1989): 107 – 128.

Han Kuohuang. "The Introduction of Western Music in Modern Times," in Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben, eds., *Garland Encyclopedia of World Music* Volume 7: "East Asia; China, Japan, and Korea," 373 – 378. Oxford: Taylor and Francis Group Ltd, 2001.

Ho, Edward. "Aesthetic Considerations in Understanding Chinese Literati Musical Behavior." *British Journal of Ethnomusicology* 6 (1997): 35 – 49.

Holm, David. "Folk Art as Propaganda: The *Yangge* Movement in Yan'an," in Bonnie S. McDougall, ed., *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949—1949*, 3 – 35. London: The Regents of the University of California, 1984.

Howard, Keith. "The People Defeated Will Never Be United: Pop Music and Ideology in North Korea," in Keith Howard, ed., *Korean*

Pop Music: Riding the Wave, 154 – 167. Folkestone: Global Oriental, 2005.

Huang Hanguo. "Folk Song (Han Chinese)," in Edward L. Davis, ed., *Encyclopedio of Contemporary Chinese Culutre*, 288 – 289. London and New York: Routledge, 2004.

Huot, Claire. *China's New Cultural Scene: A Handbook of Changes*. London: Duke University Press, 2000.

Jones, F. Andrew. *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*. Ithaca: Cornell East Asia Institute, 1992.

Jones, F. Andrew. "The Politics of Popular Music in Post-Tiananmen China," in effrey N. Wasserstrom and Elizabeth J. Perry, eds., *Popular Protest and Political Culture in Modern China*, 148 – 165. Boulder: Westview Press, 1994.

Jones, F. Andrew. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham: Duke University Press, 2001.

Jones, Stephen. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press Inc, 1995.

Kurzman, Charles and Owens, Lynn. "The Sociology of Intellectuals," *Annual Review of Sociology* 28 (2002): 63 – 90.

Lee, Gregory. "The 'East is Red' Goes Pop: Commodification, Hybridity and Nationalism in Chinese Popular song and Its Television

Performance." *Popular Music* 14 (1995): 95 – 110.

www-scd. univ-lyon3. fr/externe/lee/lee_eastred. htm/, accessed on 12 July 2010.

Lerner, Murray. "From Mao to Mozart, Isaac Stern in China." Documentary film. New York: Docurama, 1985.

Liang Mingyue. *Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture*. New York: Heinrichshofen Edition: Sole selling agents for USA and Caneda, 1985.

Ling Mu. "Beyond the Theory of 'Language Games': Huang Ziping and Chinese Literary Criticism in the 1980s." *Modern China* 21, no. 4 (1995): 420 – 449.

Lin Tongqi and Li Minghua. "Subjectivity: Marxism and 'The Spiritual' in China since Mao." *Philosophy East and West* 44, no. 4 (1994): 609 – 646.

Liu Jianmei. *Revolution plus Love: Literary History, Women's Bodies, and Thematic Repetition in Twentieth-Century China*. Hawai'i: University of Hawaii Press, 2003.

Mao Yurun. "Music under Mao: Its Background and Aftermath." *Asian Music* 22, no. 2 (1991): 97 – 125.

Matusitz, Jonathan. "Chinese Rock and Popular music: A Semiotic Perspective," Springer-Verlag 2008. Original paper, 2008. Online

source. DOI 10. 1007/s10308 - 008 - 0209 - 8, accessed on 3May 2010.

Middleton, Richard. *Studying Popular Music.* Buckingham: Open University Press, 1990.

Middleton, Richard. ed. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music.* New York: Oxford University Press, 2003.

Morgan, Michael and Leggett, Susan eds. *Mainstream(s) and Margins: Cultural Politics in the 90s.* Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

Moskowitz, Marc. L. *Cries of Joy, Songs of Sorrow, Chinese Popular music and Its Cultural Connotations.* Hawai'i: The University of Hawai'i Press, 2010.

Nelson, Amy. *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia.* PA: The Pennsylvania State University Press, 2004.

Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

Perris, Arnold. "Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China." *Ethnomusicology* 17, no. 1 (1983): 1-25.

Qian Lijuan. "Pop Song Composition in China in the 1980s: An Elite Synthesis for the Mainstream." Ph. D. Dissertation, University of Sheffield, 2011.

Qian Wang. "The Crisis of Chinese Rock: Weakness in Form or Weakness in Content." Ph. D. Dissertation. The Univeristy of Liverpool, 2007.

Rees, Helen. "Music and Chinese Society: The People's Republic of China," in Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben, eds., *Garland Encyclopedia of World Music* Volume 7: "East Asia; China, Japan, and Korea", 411 – 423. New York: Routledge, 2001.

Rice, Timothy. *Music in Bulgaria: Experiencing Music, Experiencing Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004.

Roberts, Laurance. "The Chinese Scholar's Study." *Bulletin of the Pennsylvania Museum* 29, no. 161 (1934): 65 – 66.

Sartre, Jean-Paul. Translation and introduction by Phillip Mairet. *Existentialism and Humanism*. London: Methuen, 1973. (*L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Editions Nagel, 1946.)

Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2nd, 2005.

Slobin, Mark. "Introduction," in Mark Slobin, ed., *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, 1 – 13. Duke: Duke University Press, 1996.

Spence, D. Jonathan. *The Gate of Heavenly Peace: The Chinese and Their*

Revolution, 1895—1980. London: Penguin, 1981.

Spence, D. Jonathan. *The Search for Modern China*. London: Hutchinson, 1990.

Stock, Jonathan. "Reconsidering the Past: Zhou Xuan and the Rehabilitation of Early Twentieth-Century Popular Music." *Asian Music* 26, no. 2 (1995): 119-135.

Stock, Jonathan. *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music and Its Changing Meanings*. New York: University of Rochester Press, 1996.

Su Xiaokang and Wang Luxiang. *Deathsong of the River: A Reader's Guide to the Chinese TV Series Heshang*. Ithaca, New York: East Asia Program, Cornell University, 1991.

Swiss, Thomas and Horner, Bruce. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwellm, 1999.

Taylor, Timothy. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York and London: Routledge, 1997.

Tuohy, Sue. "The Sonic Dimensions of Nationalism in Modern China: Musical Representation and Transformation." *Ethnomusicolgy* 45, no. 1 (2001): 107-131.

Wagner, Vivian. "Songs of the Red Guards: Keywords Set to Music," University of Heidelberg, 1995. http://www.wellesley.edu/Polisci/

wj/China/CRSongs/wagner-redguards_songs. html, accessed on 28 June 2010.

Wang Jing. *High Cultural Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Wang Ning. "Cultural Studies in China: Towards Closing the Gap between Elite Culture and Popular Culture." *European Review* 11, no. 2(2003): 183-191.

Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press, 1976 [1983].

Willoughby, Heather. "The Sound of Han: P'ansori, Timbre and a Korean Ethos of Pain and Suffering." *Yearbook for Traditional Music* 32 (2000): 17-30.

Witzleben, J. Lawrence. "China: A Musical Profile," in Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben, eds., *Garland Encyclopedia of World Music* Volume 7: "East Asia; China, Japan, and Korea", 88-96. New York: Routledge, 2001.

Wong, Isabel K. F. "*Geming Gequ*: Songs for the Education of the Masses," in *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949—1949*, ed. Bonnie S. McDougall, 112-143. London: The Regents of the University of California, 1984.

Wong, Isabel K. F. "From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology

in the Twentieth Century," in *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago/London: University of Chicago Press, 1991.

Wong, Cynthia P. "'Lost Lambs': Rock, Gender, Authenticity, and A Generational Response to Modernity in the People's Republic of China." Ph. D. Dissertation, Columbia University, 2005.

Yang Guobing. "China's Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s." *Modern China* 29, no. 3 (2003): 267 – 296.

Yang Houlun. "Power, Politics, and Musical Commemoration: Western Musical Figures in the People's Republic of China 1949—1964." *Music and Politics* I, no. 2 (2007). http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2007 – 2/yang.html, accessed on 15 February 2010.

Yung, Bell. "Model Opera as Model: From *Shajiabang* to *Sagabong*," in McDougall, Bonnie S., ed., *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949—1949*, 144 – 164. London: The Regents of the University of California, 1984.

Zanasi, Margheritz. "Far from the Treaty Ports: Fang Xianting and the Idea of Rural Modernity in the 1930s China," *Modern China* 30, no. 1 (2004): 113 – 146.

Zhang Xudong. "On Some Motifs in the Chinese 'Cultural Fever' of the Late 1980s: Social Change, Ideology, and Theory." *Social Text* 29 (1994): 129 – 156.

Zhang Xudong. *Chinese Modernism in the Era of Reform: Cultural Fever, Avant-Garde Fiction, and the New Chinese Cinema.* Durham, NC: Duke University of Press, 1997.

Zhao (Chao) Yuen Ren. "Tone, Intonation, Singsong, Chanting, Recitative, Tonal Composition and Atonal Composition in Chinese," inalle, M., Lunt, H. G., McLean, H. and Van Schooneveld, eds., *For Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday, 11th October 1956*, 52 – 59. The Hague: Monton and Co, 1956.

Zhou Jinmin. "Syncretic Traditions and Western Idioms: Trends and Ideology in Chinese Art Music," in Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben, eds., *Garland Encyclopedia of World Music* Volume 7: "East Asia; China, Japan, and Korea", 339 – 345. Oxford: Taylor and Francis Group Ltd, 2001.

后 记

本书基于笔者的英文博士论文完成。这里，首先要感谢我的博士导师安德鲁·克里克（Andrew Killick）博士。他用足够的耐心和很高的期待，目睹了我在学术上逐渐成熟的过程。在安德鲁学术休假期间，我得到导师施祥生（Jonathan Stock）的指导。他教给我在细节上进行提升的思路和技巧。

我非常感谢英国谢菲尔德大学提供的 ORSAS 海外学生奖学金和大学奖学金，使我在攻读博士期间免于经济上的压力。并且，谢菲尔德大学还资助我参加了杰出学者交换项目，使我能够在英国利物浦大学的流行音乐中心进行为期半年的学习。在写作过程中，我还得到了一些流行音乐学者的额外辅导和信息，他们是阿娜西德·凯萨比安（Anahid Kassabian），杰瑞恩·德·克里特（Jeroen de Kloet）和

王宁。在这里向他们表示感谢。

我还要感谢我在北京和上海进行田野考察时对我进行帮助的学者和音乐家们。我的硕士导师杨燕迪教授帮助我联系采访对象，还督促我思考将研究置于中国的学术研究系统中。陶辛教授鼓励我关注音乐工业对流行音乐创作的影响。资深乐评人金兆钧无私地提供给我很多有价值的信息。刘伟仁作为中国音乐工业的元老之一，慷慨地给了我很多八十年代流行音乐工业的第一手资料。作曲家徐沛东详细回顾了在八十年代创作流行歌曲时的动机、过程、精神状态和文化追求。作曲家付林向我介绍了他自己以及其他音乐家不同风格的作品。词作者陈哲用生动的描述和富有洞见的分析帮助我理解他的作品以及当时普遍的文化思潮。所有这些采访对象都非常慷慨地提供了宝贵的时间。在这里，向他们表示最深切的谢意。

最后，也是最深切地，感谢我的家人。

▶▶ 那是一个剧烈变化的年代，我们在那十年里所经历的欢愉和痛楚，比其他任何年代都要真切都要炽烈。二十世纪八十年代，注定要被牢牢铭记，要被深深反思。那些歌，则是我们记忆的路标，思索的回波。本书作者以冷峻的理性，精细地耙梳，所呈现的却是那个年代的火热灵魂。■

——陶辛 上海音乐学院教授

▶▶ 钱丽娟女士采取“解释的”“深描的”研究方式，试图从政治的、文化的、历史的多维视角分析二十世纪八十年代的中国内地流行音乐中的“精英意识”与“时代精神”，以期达到认识处于转型阶段的中国当代社会发展模式的深层目的。对这样的学术努力，我表示认同，并希望该书的出版能一扫中国当代流行音乐研究领域多年来的沉寂，促使更多的成果问世。■

——王思琦 河南大学教授

上架建议：音乐理论

ISBN 978-7-5495-8890-9

9 787549 588909 >

定价：48.00元